اسلوب
سید عابد علی عابدؔ
kitaabiyat.com

فہرست

باب اول : فنون لطیفہ

باب دہم : انداز کی جمالیاتی صفات ۲۲۲

☆ ☆ ☆

دیباچہ

اس سے پہلے سید عابد علی عابد مرحوم کی تصنیف "اصولِ انتقادِ ادبیات" مجلس ترقیٔ ادب کی طرف سے مصنّف کے حینِ حیات میں شایع ہوچکی ہے۔ اب باقیاتِ عابد میں اسی سلسلے کی ایک کڑی یہ علمی کارنامہ ہے، جو قارئین کے پیشِ نظر ہے۔

ادبی تحریر کا لطف (خواہ وہ تحریر نظم ہو یا نثر) لامحالہ صورت و معنی کے اشتراک سے پیدا ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ دونوں عنصر باہم ترکیب پاکر شعر و ادب کی تخلیق کرتے ہیں اور پڑھنے کے عمل میں ہمارے ذہن کے ذوقی و منطقی حاسّے بیک وقت کارفرما ہوتے ہیں، لیکن اہلِ نظر کے لیے یہ بھی ممکن ہے کہ ہیئت و مضمون کا الگ الگ تصور قائم کریں۔ سچ یہ ہے کہ کسی فن پارے کے اجزائے ترکیبی کا الگ الگ تصور بھی اپنا خاص لطف رکھتا ہے اور اعلیٰ درجے کے نقّاد کی تجزیاتی کاوشیں اِسی لطف کی طرف ہماری رہنمائی کرتی ہیں۔ قدیم یونانیوں اور قدیم ہندوؤں نے لطفِ شعر کے تجزیے کے ضمن میں ادبی اسلوب کے مسئلے پر مدلّل توجہ کی تھی۔ جب اسلامی تمدن کا ظہور ہوا تو ہم نے بھی اپنی دونوں بڑی زبانوں، عربی اور فارسی، میں علمِ معانی اور علمِ بیان کے نظریات کا گراں‌قدر ذخیرہ جمع کیا۔ اُردو اس بارے میں نسبۃً تہی‌دامن رہی۔ چنانچہ گو مولانا حالی کے وقت سے مضمون اور ہیئت کے موضوع پر بحث کا آغاز ہوگیا تھا مگر اس کے باوجود یہ امر باعثِ تعجب نہیں ہے کہ اسلوب کے مسئلے پر اُردو میں پہلی مفصّل تصنیف سید عابد علی عابد کی یہ کتاب ہے جو ان کی وفات کے بعد شائع ہو رہی ہے۔ افسوس ہے کہ یہ کتاب مرحوم کی نظرثانی سے مستفید نہ ہوئی لیکن بااین ہمہ محرومی یہ ظاہر ہے کہ ڈھائی سو صفحے کی

اس تصنیف کو اردو علمِ ادب کی تاریخ میں اوّلیت کا مرتبہ حاصل ہے۔ مرحوم نے ۲ نومبر ۱۹۷۰ء کو ایک ذاتی رقعے میں اپنے اِس تنقیدی کارنامے پر جو رائے ظاہر کی تھی وہ اس قابل ہے کہ یہاں نقل کی جائے۔ انھوں نے فرمایا: ''یہ تصنیف میری زندگی کے تجربات اور مطالعات کا نچوڑ ہے اور غالباً حاصلِ حیات ہے۔''

تخلیق و تصنیف کی گفتگو میں نقّاد کو جب کسی ادبی تحریر کے حسن و قبح کے متعلق اظہار رائے مقصود ہو تو وہ بالعموم اسلوب ہی کی بنیاد پر اپنا فیصلہ ناطق کرتا ہے۔ اس کتاب کے مصنف نے بالکل بجا فرمایا ہے کہ ''اسلوب، مضامینِ عالی اور ابلاغِ کامل کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔'' اس کا مطلب یہ ہوا کہ جب ہم کسی تحریر کے اسلوب کو پسند یا ناپسند کرتے ہیں تو بیک وقت اُس تحریر کے فکری و صوری عناصر پر، نیز اُس ترکیبی عمل پر بھی حکم لگاتے ہیں جس نے معنی و صورت کو باہم ربط دینے کی کامیاب یا ناکام کوشش کی۔ آبرو، ناجی اور یکرنگ کے ابہام گو معاصرین سے لے کر غالب و حالی و اقبال کے زمانے تک (جب علی الترتیب ''معنی آفرینی''، ''نیچرل شاعری'' اور ''خود شناسی'' پر زور دیا گیا) معرکہ منزل بہ منزل نئے مضمون ہی کے لیے نہیں، ایک تازہ تر ہیئتِ شعری کے لیے بھی برپا ہوتا رہا۔

لفظ و معنی کی اس مسلسل آویزش کی داستان سنانے کا حق ہمارے معاصرین میں سید عابد علی عابد کو، اپنے ذاتی اور اکتسابی کمالات کی بنا پر، بطور خاص پہنچتا تھا۔ وہ اصلاً مشرقیات کے طالب علم تھے لیکن علم کی دنیا میں مشرق و مغرب کے امتیاز کی گنجائش کہاں رہتی ہے! جس حسن و خوبی سے عابد نے فردوسی و انوری اور سعدی و حافظ و نظیری سے لے کر ملک الشعرائے بہار تک، نیز میر و غالب اور شیفتہ و حالی و اقبال سے تا بہ احمد فراز اپنے پرلطف تبصرے کا دامن پھیلایا ہے، اُسی برّاق ذہن کو لیے ہوئے وہ ارسطو اور ہیگل، کروچے اور کالنگ وڈ، ورڈز ورتھ اور ایف۔ ایل۔ لوکس کے نظریات کا پختہ کارانہ احاطہ کرتے ہیں۔ آج سے نصف صدی پہلے عبدالرحمٰن بجنوری مرحوم نے اپنے مشہور

تنقیدی شاہکار میں کلام غالب کو مغربی فلسفہ و فن کی کسوٹی پر پرکھا تھا ۔ اب عابد علی عابد مرحوم کی زیر نظر تصنیف میں ہمارے اپنے شعرا کا کلام تنقید جدید اور فلسفہ مغربی کی ترجمانی اور توثیق کرتا نظر آتا ہے ۔ اس طرح مصنف کے ہمہ گیر ذوق کی جودت و طراوت نے اس کتاب کو ادب کے طالب علم کے لیے عملی تنقید کے دائمی لطف کا سرچشمہ بنا دیا ہے ۔

عابد کے انداز نظر کی ایک اور خصوصیت ایسی ہے جو اپنی مثال آپ ہے ۔ وہ مشرق و مغرب کے مستند اور غیر مستند ارباب فکر و فن کو جس مجتہدانہ جسارت سے تبصرے اور موازنے کے میدان میں پہلو بہ پہلو لا کھڑا کرتے ہیں وہ انھی کا حصہ ہے ۔ ان کی ادبی بصیرت اپنی ترجیحات میں میری آپ کی سند سے بے نیاز ہے ۔ وہ اپنے انتخاب کی ہر ادبی شخصیت کو (کلاسیکی ہو یا معاصر) حسب ضرورت کھینچ کر ہمارے سامنے لے آتے ہیں ۔ فکری و ادبی مثالوں کی ترتیب میں اُن کی اُپج مولوی ذکاء اللہ اور ابن خلدون ، آرنلڈ ٹائن بی اور پرسیول سپیئر ، مڈلٹن مری اور کرنل محمد خاں کو بلا تکلف جمع کر لیتی ہے ۔ اسی مجتہدانہ جسارت سے وہ مشرق و مغرب کے لمبے فاصلوں کی خلیج کو بھی پاٹتے ہیں ۔ مثلاً جب وہ ملک الشعرائے بہار سے والٹر پےٹر کی طرف ناگہاں گریز کرتے ہیں تو قاری کے لیے اُن کا اچھوتا ادبی فیصلہ ایک خوش گوار استعجاب کا باعث ہوتا ہے ۔

اُردو ادب میں نقد و نظر کے جوہر شناس تسلیم کریں گے کہ سید عابد علی عابد کی ''اسلوب'' زیر بحث مسئلے پر حرف آخر نہیں تو حرف اوّل ضرور ہے ۔

یکم دسمبر ۱۹۷۱ء

حمید احمد خاں

☆ ☆ ☆

باب اول

فنونِ لطیفہ

فن

ایک دانش ور کا قول ہے کہ کائنات میں انسان تین چیزوں سے آشنا ہے : خدا ، فطرت اور خود انسان کی اپنی ذات ۔ بظاہر تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ انسانی معلومات کے دائرے کو بہت محدود کر دیا گیا ہے لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ کہنے والے نے جوکچھ کہا تھا ، بہت سوچ کے کہا تھا ۔ بعض اخلاقی اور عرفانی مسالک سے قطع نظر خدا کا تصور (کسی حیثیت ہی سے سہی) انسانیت سے عام ہے ۔ اثباتِ ذاتِ خداوندی پر جتنی دلیلیں آپ دے سکتے ہیں ، ان کو باطل کر دیا جائے تو بھی انسان کا ذہن عموماً اس بات سے اجتناب کرتا ہے کہ وہ خدا یا خالقِ کائنات پر اور اس کی ذات و صفات پر اعتقاد نہ رکھے ۔

کانٹ نے انتقادِ عقلِ محض میں یہ دعویٰ کیا کہ عقلِ محض کا مطلب وہ علم نہیں جو حواس کے مسخ شدہ ذریعوں سے ہم تک پہنچتا ہے ، عقلِ محض کا مطلب وہ علم ہے جس کے ماخذ حواس نہیں بلکہ جو تمام تجرباتِ حسی سے ماورا اور مستغنی ہے ۔ یہ وہ علم ہے جو ہمیں ذہن کی ساخت اور اس کی داخلی فطرت کی بنا پر حاصل ہوتا ہے[1] ۔

کانٹ کے خیال میں خدا کا تصور اسی عقلِ محض کا مرہونِ منت ہے ۔ گویا خدا کا تصور ہمارے ذہن کی ساخت اور اس کی داخلی فطرت میں شامل ہے ۔ اربابِ تصوف نے بھی حواسِ خمسۂ ظاہری سے ماورا ، حواسِ خمسۂ

---

۱ ۔ داستانِ فلسفہ ، ناشر مکتبۂ اردو لاہور ۔

باطنی کا ذکر کیا ہے ۔ ان کو کبھی القا ، کبھی شہود اور کبھی وجدان کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے ۔ وہ بھی یہی کہتے ہیں کہ خدا کا تصور ہماری ذہنی ساخت میں شامل ہے :

وہ اپنی نظیر آپ ہے اور اپنی مثیل آپ
آنکھوں سے نہاں ، دل میں عیاں ، اپنی دلیل آپ

ایک جگہ وہ خود لکھتا ہے کہ میں یہ چاہتا ہوں کہ عملی عقل کے ذریعے خدا کے وجود کا اثبات کر دوں[1] ۔ خود علامہ اقبال نے اپنی مشہور تالیف 'خطبات' میں دوسرا خط (مذہبی وجدان کی فلسفیانہ جانچ) اس انداز میں لکھا ہے کہ یہ بات کھل کر سامنے آ جائے کہ عام طور پر مغربی عیسوی علم الکلام اور کسی حد تک اسلامی علم الکلام نے ہستیٔ باری تعالیٰ کے ثبوت میں جو تین دلائل پیش کیے ہیں وہ منطقی خامیوں سے مبرا نہیں ، عقل کو ان سے تشفی نہیں ہوتی[2] ۔ علامہ کے خیال میں دین کی اساس اور خدا کے وجود کا شعور ایمان پر ہے اور ایمان عقل کی رہنمائی سے مستغنی ہوتا ہے ۔ بقول عارف رومی خرد ، ایمان اور قلب کی رہزنی کرتی ہے اور ان کو باطن کے پوشیدہ خزائن تک پہنچنے میں مزاحم ہوتی ہے ۔

یہ تو اثباتِ باری تعالیٰ کے متعلق کچھ باتیں ہوئیں ، خدا اور انسان کے باہمی روابط تصوف کا موضوع بھی ہیں ، اور اس سلسلے میں علامات اور اشارات کا ایک نہایت معنی خیز ذخیرہ جمع ہو گیا ہے ۔ متصوفانہ شعر اور تصوف کے نظریات کی تحقیق کے متعلق بہت کتابیں لکھی گئی ہیں ۔

اب فطرت کو لیجیے : فطرت سے انسان کے روابط ، فطرت اور خدا کا باہمی تعلق ، فطرت کے مظاہر و مناظر کا تنوع ، حقائق و قوانین کی دریافت اور ان کا انضباط ، مادے کی تعریف سے لے کر انسان کے سفرِ قمر تک سب کچھ فطرت اور انسان کے باہمی ربط میں شامل ہے ۔

---

۱ ۔ داستانِ فلسفہ ، جلد دوم ، ص ۷۷ ، مکتبۂ اردو لاہور ۔
۲ ۔ خطباتِ اقبال ، دوسرا خطبہ ، مجلسِ اقبال لاہور ۔

خود انسان کی ذات ابھی بے شک تہہ در تہہ نقابوں میں تھی ، لیکن بہ مرور زماں ارسطو سے لے کر بیکن اور کانٹ تک اور بو علی سینا سے لے کر ابن رشد تک اور ان کے بعد فرائڈ اور یونگ کے اکتشافات انسان کو بے نقاب کرتے چلے گئے ۔

میری مراد یہ ہے کہ اس امر کی وضاحت کردوں کہ شروع میں وہ جو میں نے ایک دانشور[1] کا مقولہ نقل کیا تھا ، اس سے مراد انسان کے علم کا محدود ہونا نہ تھا بلکہ اس کا متنوع ہونا تھا ۔ مجھے اس مقولے کی ضرورت یوں آن پڑی کہ آرٹ کی جو مختلف تعریفیں کی گئی ہیں ، ان میں یہ کام آتا ہے ۔ وہ اس طرح کہ اسی دانش ور نے یہ بھی کہا ہے کہ فطرت پر انسان کے تصرف کا نام آرٹ ہے ۔ یہ محض فن کا ذکر ہے ، فنون لطیفہ کا نہیں ۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ فطرت ، آرٹ کے خام مواد کی طرح ہے ۔ انسان اس خام مواد کو اپنے تخیّل سے خوبصورت پیکروں میں ڈھال کر فنون لطیفہ کے نمونے پیش کرتا ہے ۔

فنون لطیفہ

مجسمہ سازی ، نقاشی ، موسیقی ، مصوری اور فن تعمیر فنون لطیفہ اکبر کہلاتے ہیں (Major Fine Arts) ۔ لیکن یہ تقسیم میرے خیال میں مزید غور کا تقاضا کرتی ہے ؛ مثلاً رقص کو اس فہرست میں شامل ہونا چاہیے ، اسی طرح خطاطی کے نہایت اعلیٰ نمونے بھی فنون لطیفہ اکبر سے قریب تر ہیں ، بجائے فنون لطیفہ اصغر کے جن میں ظروف سازی ، پچی کاری ، غالیچہ بافی اور ہر قسم کے آرائشی کام شامل ہیں ۔

لغت فلسفہ[2] میں مورو (Morrow) نے ایک مختصر سے نوٹ میں لکھا ہے : ''ارسطو کے نظام میں آرٹ اس اصل اصول کا علم یا مطالعہ ہے جس پر حسین یا مفید اشیا کی تخلیق مبنی ہوتی ہے'' ۔ ون توری[3] (Venturi)

---

۱ ۔ کراشا (Crashaw) ۔
۲ ۔ فلاسافیکل لائبریری ، نیویارک ، تالیف ریونز ، ص ۲۳ ۔
۳ ۔ ایضاً ۔

نے نسبتاً جو نوٹ مفصل تر لکھا ہے ، اس میں وہ کہتا ہے کہ آرٹ اپنے معانیٔ مخصوصہ میں فنونِ لطیفہ سے عبارت ہوتا ہے اور ادب سے بھی ۔ معلوم ہوا کہ ون توری کے خیال میں صرف شعر ہی کو یہ عزت حاصل نہیں کہ وہ فنونِ لطیفہ کی صف میں شامل ہو بلکہ تخلیقی نثر بھی فنونِ لطیفہ کی حد تک پہنچی ہوئی مل جاتی ہے ۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان فنون میں وہ خام مواد کیا ہے جس پر انسان تصرف کرتا ہے ؟ مصور تو رنگ اور خطوط سے کام لیتا ہے ، سنگ تراش کسی دھات سے یا سنگِ مرمر سے اور بعض اوقات مٹی سے ، معمار سنگ و خشت سے ، مغنّی یا نواگر صوتِ معیّن سے (اس اجمال کی تفصیل آگے آتی ہے کہ صوت اور صوتِ معیّن میں کیا فرق ہے ؟) ۔ یہاں تک تو مسئلہ صاف ہے مگر شعر اور تخلیقی نثر کے معاملے میں بات الجھنے لگتی ہے ۔

ادب میں وہ خام مواد کیا ہے جس پر انسان اور اس کی تخئیلی قوتیں تصرف کرتی ہیں ؟— کیا الفاظ ؟ اگر یہ جواب صحیح تسلیم کر لیا جائے کہ الفاظ ہی ادب کا موادِ خام ہیں تو پھر ہم نے جو موقف اختیار کیا ہے اس کے مطابق منطقی طور پر الفاظ کا بامعنی ہونا ضروری نہیں ۔ صرف یہ کافی ہے کہ وہ اپنی نشست کے اعتبار سے اور آہنگ و ترنم کے پیش نظر حسن کا شعور پیدا کرتے ہوں ۔ اور ظاہر ہے کہ یہ بات بالبداہت غلط ہے ۔

اگر ہم ذرا کی ذرا اس بات پر غور کر لیں کہ عام فنون کی تخلیقات اور فنونِ لطیفہ کی تخلیقات میں کیا بیّن فرق ہے اور یہ کس طرح ایک دوسرے سے متمیّز کی جاتی ہیں ؟ تو اس کا جواب یہ ملے گا کہ فنونِ لطیفہ میں یہ ضروری ہے کہ وہ انسان کے شعورِ حسن کو اور حسِ جمال کو اکسائیں ۔ اس کے برخلاف دوسرے فنون افادی حیثیت رکھتے ہیں ۔ اس کے ساتھ ہی — جیسا کہ نطشے[1] نے کہا ہے — وہ (فنونِ لطیفہ) قرار و سکون کا احساس بھی پیدا کرتے ہیں اور جذبات کی بھڑکتی ہوئی آگ کا رنگ بھی ہمیں دکھاتے ہیں ۔

---

۱ - The Birth of Tragedy

فنونِ لطیفہ اور دوسرے فنون کا امتیاز

اگر ہم فنونِ لطیفہ اور دوسرے فنون کا یہ امتیاز ذہن میں رکھیں تو ہمیں تسلیم کرنا پڑے گا کہ محض الفاظ اپنی نشست اور ترنم کے اعتبار سے ہم میں حسن کا شعور نہیں پیدا کر سکتے ، ان کا بامعنی ہونا بھی ضروری ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ زمرمین نے فنونِ لطیفہ کی جو صف بندی کی ہے ، اس میں شعر کو (اور تخلیقی نثر کو بھی) ایک ایسا فنِ لطیف قرار دیا ہے جو فکر کا ترجمان ہوتا ہے ۔ فکر کے لفظ سے پریشان نہ ہونا چاہیے کیونکہ فکر کا دائرہ ہمارے حواس ہی کا دائرہ ہے ۔ فکر اپنے دامن میں کوئی ایسی چیز نہیں رکھتی جو حواس اور ادراکات پر مبنی نہ ہو ، اس لیے فکر کے ڈانڈے آخر جذبات سے جا ملتے ہیں ۔ بے شک بعض محققین اب بھی اس بات پر مصر ہیں کہ شعر و نثرِ تخلیقی کا خام مواد الفاظ ہیں اور اس نظریے کے لیے کچھ دلائل بھی موجود ہیں ۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ موسیقی اور شاعری میں چولی دامن کا ساتھ ہے ۔ موسیقی الفاظ کی محتاج نہیں ، صرف صوتِ مجرّد سے کام لیتی ہے ۔ خاص طور پر ہندوستان کی کلاسیکی سنگیت تو اس حد تک تجریدی ہے کہ بے معنی الفاظ کے ذریعے بھی راگ اور راگنیوں کا روپ بہروپ دکھا سکتی ہے جیسے تا نا نا نا ۔ اس لیے اگر شعر اور نثرِ تخلیقی کا خام مواد تجریدی فکر ہو تو بھی اضطراب اور تشویش کی کوئی وجہ نہیں ۔ محض الفاظ پر محض فکر کو شعر و نثرِ تخلیقی کے خام مواد کے اعتبار سے ترجیح دینا پڑے گی ۔

آرٹ کی تعریف اور آرٹ کے اقدار پرکھنے کے لیے فلسفے کی ایک نئی شاخ قریب قریب معراج تک پہنچی ہوئی دکھائی دیتی ہے جسے جمالیات کہتے ہیں ۔ لغتِ فلسفہ[1] میں مندرج ہے کہ اصلاً جمالیات فلسفے کی وہ شاخ تھی جو حسن یا اشیائے حسین سے متعلق تھی اور جس کا منصب یہ تھا کہ فنونِ لطیفہ کے پرکھنے میں ان اقدار کی نشان دہی کرے جنھیں کسوٹی

---

۱ ۔ کتابِ مذکور ، ص ٦ ۔

بنایا جا سکتا ہے ، مذاقِ سلیم سے بحث کرے - جمالیات کے موجودہ معانی کو سب سے پہلے ہیگل[1] نے ۱۸۲۰ع میں متحجّر کردیا -

کروچے اور فن

ہمارے زمانے میں کروچے نے اس سلسلے میں نہایت مفید اور معنی خیز کام کیا ہے - یہ مسلّم گردان کر کہ آرٹ یا فن سے اس کی مراد فنون لطیفہ ہیں ، اس کے نظریے کا خلاصہ سن لیجیے کہ بعد کے ابواب میں اس نظریے کے مختلف پہلوؤں کے حوالے دیے جائیں گے : کروچے کہتا ہے کہ حسن مکمل اظہارِ ذات کا نام ہے ، بلکہ بعض جگہ صرف اسی پر اکتفا کرتا ہے کہ فن اظہار ہی کا دوسرا نام ہے - جب فن کار کسی مقصد کو سامنے رکھ کر ذہن سے تعمیری کام لیتا ہے تو اس کی تخلیقات صحیح معنوں میں حسین نہیں ہوتیں کیوں کہ جو تجربات ان سے متعلق ہیں ، وہ جمالیاتی نہیں بلکہ عملی اور افادی ہیں - کروچے کی یہ بات اپنی جگہ پر درست ہے لیکن جیسا کہ میں پہلے کہہ آیا ہوں ، یہ بات ہمیشہ ملحوظ رکھنی چاہیے کہ بعض فنون لطافت کی سرحد پر پائے جاتے ہیں یا جزواً لطیف اور جزواً افادی ہوتے ہیں - مثال کے طور پر فن تعمیر اگرچہ فنون لطیفہ میں شامل ہے ، لیکن معمار کسی عمارت کی طرح ڈالتے وقت افادیت کو بھی ملحوظ رکھنے پر مجبور ہوتا ہے - اگر اسے ایک کتب خانہ تعمیر کرنا مقصود ہے یا ایک مسجد کی تعمیر ملحوظ ہے تو ظاہر ہے کہ وہ ان دونوں عمارتوں کے لوازم کا دھیان رکھ کے عمارت کی طرح ڈالے گا تو افادیت کے باوجود ہمیں جمالیت کا پہلو بھی نظر آئے گا - کیا ہم تاج محل کو محض اس لیے فنون لطیفہ سے خارج کردیں گے کہ معمار کا مقصد جزواً افادی بھی تھا ؟ اسی طرح کیا مسجدِ قرطبہ ہمارے دائرۂ بحث سے خارج ہو جائے گی کہ معمار نے اس کی ساخت میں ایک خاص وضع کی پابندی کی ہے جو تمام مسجدوں سے عام ہے ؟ ظاہر ہے کہ ان سوالات کا جواب نفی میں ہے - اسی طرح ظروف سازی اور خطاطی میں فن کے ایسے دل کش نمونے نظر آتے ہیں جو

---

۱ - دیکھیے ہیگل کی تصنیف : "Aesthetik" (جمالیات) ، لغت فلسفہ ، ص ٦ -

باوصف افادیت کے فن کار کی جمالیاتی فعالیت کی گواہی بھی دیتے ہیں ۔ ایک بڑی پتے کی بات کروچے نے یہ کہی ہے کہ فن کار اگر جوہرِ تخلیق رکھتا ہے تو اپنے اظہار کے لیے اسے انتظار تو کرنا پڑتا ہے لیکن اس کے انتخاب میں وہ بے بس ہوتا ہے ۔ کروچے تو اس سے فقط یہ مطلب نکالتا ہے کہ فن کی دنیا اخلاقی تصورات سے آزاد ہوتی ہے ۔ اقبال مختلف خطبات میں اور مکاتیب میں ، خاص طور پر چغتائی کے مصور دیوانِ غالب کے دیباچے میں یہ کہتے ہیں کہ فن کار کو جو الہام ہوتا ہے ، وہ مجبور ہے کہ اسے کلیۃً قبول کرے ۔ وہ یہ نہیں کر سکتا کہ جو کچھ اس پر مکشوف ہوا ہے ، اس کے کچھ حصے تو مسترد کردے اور کچھ حصوں کو جزوِ فن بنا لے ۔ مثال کے طور پر اگر چنگیز خاں کو کشور کشائی کے طریقے یوں معلوم تھے جیسے اس پر مکشوف کیے گئے ہوں تو اس عمل میں اس کا ظالم ہونا اور سخت خوں ریز ہونا بھی شامل تھا ، یعنی کشور کشائی پر عبور کے ساتھ ساتھ غارت گری بھی اس کی فطرت میں ودیعت کی گئی تھی ۔ زوال پذیر شعرا کی بھی یہی حالت ہوتی ہے کہ جو چیز ان کے فن کو در اصل نقصان پہنچاتی ہے ، وہ فن کی سرشت میں شامل ہوتی ہے ۔ اس لیے اقبال وجدان ، کشف ، القا ، شہود اور ایسی ہی کیفیات کے متعلق بہت محتاط رہنے کا مشورہ دیتے تھے ۔ ان کا مشہور شعر ہے :

صاحبِ ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

پھر کروچے کہتا ہے کہ جمالیاتی تجربے میں معنی و صورت یا مواد و ہیئت اس طرح شیر و شکر ہوتے ہیں کہ ان کی تقسیم ناممکن ہے ۔ اقبال بھی لفظ و معنی میں یہ اشتراک دیکھتے ہیں :

اختلاطِ لفظ و معنی ، ارتباطِ جان و تن
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

اقبال کے شعر پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ہیئت دراصل مواد یا معنی

ہی کی ایک دوسری صورت کا نام ہے ۔ کروچے کے نظریے کے مطابق تخلیق کے مخصوص عمل کو چار مدارج میں متشکل کیا جا سکتا ہے :

(۱) تاثرات ۔

(۲) اظہار یعنی متخیّلہ میں وجدانی امتزاج یا ترکیب ۔

(۳) وہ لذت جو فن کار کو اس امتزاج سے حاصل ہوتی ہے ۔

(۴) اس جمالیاتی حقیقت کی مادی صورت پذیری مثلاً آوازوں ، حرکتوں ، خطوط اور رنگوں وغیرہ کے امتزاج سے فن پارے کی تعمیر ۔

لیکن ان مدارج میں سے جس کی نوعیت صحیح معنوں میں جمالیاتی ہے ، وہ نمبر ۲ ہے ، نمبر ۳ اور ۴ محض تتمہ ہیں ۔

واضح رہے کہ کروچے کے خیال میں (اور جیسا کہ میں عرض کروں گا یہ خیال حقیقت کے بہت قریب ہے) فن کار اپنی تمام وجدانی کیفیات کو جب تخیل میں سمو کر ان کو ایک خارجی شکل دیتا ہے تو جو کیفیات فن کار کے ذہن میں پرافشاں تھیں ، ان میں سے کچھ ایسی ضرور ہوتی ہیں جن کا اظہار نہیں ہو پاتا ۔ اس کی توضیح تو آگے آتی ہے ، پہلے یہ سن لیجیے کہ کروچے کے خیال میں جب ہم کوئی فن پارہ تخلیق کرتے ہیں تو وہ تصویر یا مجسمہ یا شعر در اصل ایک قسم کا مادی ریکارڈ ہوتا ہے جس کو دیکھ کر ذوقِ سلیم رکھنے والا قاری اور اچھا ناقد اس تجربے اور کیفیت سے خاصی اچھی طرح آشنا ہو سکتا ہے جو فن کار کے تخیل میں سموئی ہوئی تھی ۔ گویا فن پارے ، فن کار کی کیفیات کی معروضی صورت ہیں ۔ وجدانی کیفیت تاثرات کا اظہار ہوتی ہے ، اظہار کا اظہار نہیں ہوتی ۔ اس لیے کسی وجدان کا مکرر اظہار ناممکن ہے ، ہاں تصور میں اس کا اعادہ ہمیشہ ہو سکتا ہے ۔ فن پاروں میں در اصل علائم و اشارات ہوتے ہیں جن کے ذریعے قاری ، فن کار کی کیفیتِ ذہنی سے آشنا ہو سکتا ہے ۔ جس حد تک فن کار اس انتقالِ کیفیت میں کامیاب ہوتا ہے ، اسی حد تک اس کی تخلیقات کے آثار کو لوگ حسین قرار دیتے ہیں ۔ ابلاغ اسی چیز کا نام ہے کہ فن کار کے علاوہ دوسرے لوگ بھی فن کار کے تجربات و واردات کو محسوس کر سکیں ۔

اس مرحلے پر یہ کہنا لازم ہو گیا ہے کہ محض اظہار سے بات نہیں بنتی ، یعنی اگر شاعر—جو کچھ اس پر بیت رہی ہے—اس کو دوسروں تک منتقل ہی نہ کر سکے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اظہار تو ہو گیا ہے ، لیکن ابلاغ کا مرحلہ بالکل طے نہیں ہو سکا ۔ جدید ترین شاعری میں جہاں صرف اپنی ذات کے حوالے سے بات کی جاتی ہے یا ایسے علائم و اشارات سے کام لیا جاتا ہے جن کے معنی کی کلید خود نظم یا شعر کے اندر ہی موجود نہ ہو وہاں ابلاغ کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا ، اس لیے شعر وجود ہی میں نہیں آتا ۔ اور اگر یہ کہا جائے کہ فن کار کسی قاری کا محتاج نہیں تو ایسی نظمیں یا غزلیات چھپوانے کا مقصد کیا ہے جو کسی کی سمجھ میں نہ آئیں ۔ اشاعت خود اس بات کی دلیل ہے کہ فن کار چاہتا ہے کہ لوگ اس کی واردات کی نوعیت کو سمجھیں—اور تعبیر میں لاکھ اختلاف ہو ، نقاد یہ ضرور کہیں کہ فن پارہ ، نظم یا غزل اچھی ہے ۔ ہاں اس کے لیے نقاد کا صاحب ِ ذوقِ سلیم ہونا ضروری ہے تا کہ کروچے کے الفاظ میں وہ اپنے آپ کو مصنف سے ذہنی سطح پر ہم آہنگ پائے اور اس کے تجربے کا تخلیقی اعادہ کر سکے ۔

آپ کو یاد ہو گا کہ کروچے نے یہ کہا تھا کہ فن کار کو متخیّلہ میں وجدان کے امتزاج یا ترکیب سے اور اس کے اظہار سے خود ایک لذت حاصل ہوتی ہے ۔ کروچے کا یہ بیان تخلیقی عمل کے ایک خاص پہلو کا اظہار کرتا ہے ۔ صورت اس کی یہ ہے کہ فن کار کے واردات ، جذبات اور تجربات عام آدمیوں کی طرح پامال ، فرسودہ اور پیش پا افتادہ نہیں ہوتے ۔ وہ جن تاثرات کی آگ میں جلتے ہیں ، ان کی نوعیت پیچ در پیچ ہوتی ہے اور جن جذبات سے وہ متکیّف ہوتے ہیں ، وہ عام آدمیوں کے جذبات کی طرح سیدھے سادے اور بسیط نہیں ہوتے ۔ ان میں پیچ و خم ، تنوع ، گہرائی اور گیرائی پائی جاتی ہے ۔ تخلیقی عمل کی نفسیاتی صورت کالنگ وڈ[۱] کے قول کے مطابق یہ ہوتی ہے کہ پہلے فن کار پیچ دار جذبات سے متاثر

---

۱ - "Principles of Art"

ہوتا ہے ، اور ایک سخت ذہنی الجھن میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ مجھے کیا ہو گیا ہے ، یعنی وہ اپنے جذبے کی صحیح نوعیت دریافت کرنا چاہتا ہے - اسی کے اظہار سے آرٹ یا فن وجود میں آتا ہے - واضح رہے کہ جذبے کے اظہار کے دو طریقے ہیں ؛ ذرا اس مثال پر غور کیجیے کہ آپ کو کسی پر غصہ آیا اور آپ نے اپنے غصے کے جذبے کے اظہار کے طور پر اسے ایک تھپڑ کھینچ مارا - ظاہر ہے کہ یہاں جذبے کی جسمانی صورتوں کا اظہار تو ہو گیا ہے ، لیکن آپ نے شعر نہیں کہا ، نہ اور کوئی فن پارہ عالم وجود میں آیا ہے - ایسی حالت میں جب آپ جذبے کا جسمانی اظہار کر دیتے ہیں تو جذبہ زمین دوز (earth) ہو جاتا ہے ، اور نہ صرف جذبے کی شدت میں کمی آ جاتی ہے بلکہ بیش تر جذبے کا وجود ہی باقی نہیں رہتا - عمل تخلیق میں اظہار کی یہ صورت نہیں ، وہاں پہلی الجھن تو یہ ہے کہ فن کار دریافت کرے کہ مجھے ہوا کیا ہے ؟ میں کن جذبات کی گرفت میں ہوں ؟ جو کچھ مجھ پر بیت رہی ہے ، اس کی نوعیت کیا ہے ؟

جب وہ یہ بات اچھی طرح پہچان لیتا ہے کہ اس کے جذبات کی نوعیت کیا ہے تو اس کی پہلی اور ابتدائی الجھن دور ہو جاتی ہے - اب عملِ تخلیق کا مرحلہ شروع ہو جاتا ہے ، یہ دوسری الجھن ہے ، یعنی اپنے تجربات اور واردات کو تخیل میں سمو کر ان کا الفاظ میں اظہار کرنا - ظاہر ہے کہ ایسی حالتوں میں متعلقہ جذبہ یا جذبات زمین دوز نہیں ہوتے اور یہی وجہ ہے کہ فن کار جن جذبات سے ستکیتف ہوا تھا اور جن واردات سے گزرا تھا ، ان کی شدت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی - اقبال کہتے ہیں :

غزلے زدم کہ شاید ز نوا قرارم آید
تپِ شعلہ کم نگردد ز گسستنِ شرارہ

راقم السطور کا شعر ہے :

میں کبھی غزل نہ کہتا ، مجھے کیا خبر تھی ہمدم
کہ بیانِ غم سے ہو گا غمِ آرزو دوچنداں

کالنگ وڈ اور آرٹ

کالنگ وڈ نے اس سلسلے میں کروچے کی طرح یہ بات بہت پتے کی کہی ہے کہ جب فنکار کی دونوں الجھنیں رفع ہو جاتی ہیں تو اگرچہ جذبات کی شدت میں کمی نہیں ہوتی لیکن یہ ذہنی سکون ضرور نصیب ہوتا ہے کہ میں نے اپنی واردات کو الفاظ کا جامہ پہنا دیا ہے۔ اسی سلسلے میں کالنگ وڈ لکھتا ہے کہ اچھے شاعر اور نثّار اپنے جذبات پر لیبل نہیں لگاتے، جیسے عشق یا رشک یا حسن یا حیا بلکہ ان واردات کا بیان کرتے ہیں جو ان چیزوں سے متعلق ہیں۔ وجہ اس کی وہی ہے کہ اچھے شعرا کے ہاں جذبہ بسیط نہیں ہوتا بلکہ پیچیدہ اور متنوع کیفیات کو محیط ہوتا ہے۔ بعض اوقات ایک لفظ کے استعمال سے اچھا شاعر اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ میں اپنے جذبے کی یا جذبات کی تہہ تک نہیں پہنچ سکا۔ مثلاً حالی کہتا ہے:

عشق کہتے تھے جسے ہم، وہ یہی ہے شاید
خود بخود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا

اور شیفتہ کا مشہور شعر ہے:

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ
اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

میر نے شبِ فراق کا بیان کرتے ہوئے شعر میں کہیں یہ لیبل نہیں لگایا کہ یہ جدائی کی رات کا ذکر ہے، لیکن شعر خود منہ سے اپنی کیفیات کی پیچیدگی کا اعلان کرتا ہے:

پکتا رہا جو پھوڑا سا یوں ساری رات دل
تو صبح تک تو ہاتھ لگایا نہ جائے گا

اسی طرح عشق کی گوناگوں کیفیات کے اظہار کے سلسلے میں اس کے اس شعر پر غور کیجیے:

اے میر اس کی یاد نہیں خوب، باز آ
نادان! پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا

یہ شعر ملاحظہ ہو :

کسی کو آئی ہنسی جو ہمدم تو منہ پہ ڈالا حیا سے آنچل
عجب طرح کا یہ خواب دیکھا کہ میری نیندیں اُچٹ گئی ہیں

خود شاعر نے اس شعر کو آخری شکل یہ دی :

کسی کو آئی ہنسی جو ہمدم تو منہ پہ ڈالا الٹ کے آنچل
عجب طرح کا یہ خواب دیکھا کہ میری نیندیں اُچٹ گئی ہیں

دونوں شعروں میں فرق یہ ہے کہ پہلے شعر میں شاعر نے ایک بسیط جذبے پر لیبل لگا دیا ہے ؛ یعنی محبوب نے جو منہ پہ آنچل ڈالا ہے ، اس کا محرّک حیا کو قرار دیا ہے - اس کے برخلاف غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ جس تہذیب اور معاشرت کی یہ شعر ترجمانی کرتا ہے ، اس میں الٹ کر منہ پر آنچل ڈالنا ایک ایسا عمل ہے جس کے مختلف محرک ہوسکتے ہیں - جنسی کشش کی پرچھائیں بھی اس شعر پہ پڑتی ہیں - حیا کی بجائے شرم کا پہلو نمایاں دکھائی دیتا ہے کہ حیا میں پانی کبھی نہیں مرتا ، اس کے برخلاف جہاں شرم ہو وہاں جنسی کشش کے شریک ہونے کا قوی احتمال ہے - پھر الٹ کر منہ پہ آنچل ڈالنے کا عمل بنفسہ اتنا حسین اور دل پذیر ہے کہ اسے محض حیا کہہ کر اور یہ لیبل لگا کر شعر کی متنوع کیفیات کو محدود نہ کرنا چاہیے - اسی طرح ان دو اشعار پر غور کیجیے :

شب ہی کی وعدہ خلافی سے وہ محبوب نہیں
کئی دن کا ہے ہلالِ خمِ گردن ان کا

یہاں ''ہلالِ خمِ گردن'' سے حجاب کو مخصوص کر دیا گیا ہے لیکن مرزا مظہر جان جاناں کے اس شعر میں جذبات کا تنوع دھنک کی طرح نظر آتا ہے :

سر ازیں تیغ بردن آساں نیست   ہائے مظہر خمِ سلام کیسے

تمثالِ خیال

اس مرحلے پر یہ بات واضح ہو جانی چاہیے کہ حسن سے کیا مراد ہے ؟ در حقیقت حسن کامل تناسب کو کہتے ہیں ۔ آپ نے اکثر دیکھا ہوگا کہ عورتیں جب بھائی یا بیٹے کے لیے لڑکی دیکھنے جاتی ہیں تو ان کی نظر چند خاص چیزوں پر پڑتی ہے : مثلاً یہ کہ رنگ گورا ہے کہ سانولا یا نمکین ، پیشانی چوڑی ہے کہ چھوٹی یا پست ، آنکھیں بڑی بڑی اور روشن ہیں یا نہیں ، بال کتنے لمبے ہیں ، قد کی کیا صورت ہے ۔ ہو سکتا ہے کہ یہ سب خوبیاں موجود ہوں لیکن حسن پھر بھی موجود نہ ہو ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خاص قسم کے چہروں پر اسی نسبت سے ناک ، آنکھیں اور پیشانی ہو تو تناسب کا شعور ہوتا ہے ، ورنہ محض گورے رنگ اور موٹی آنکھوں سے حسن نہیں پیدا ہوتا ۔ یہ بات ہمارے شعرا سے مخفی نہیں ، وہ شروع سے کہتے آئے ہیں :

نہ ہر کہ چہرہ بر افروخت ، دلبری داند
نہ ہر کہ آئنہ سازد ، سکندری داند

ہزار نکتۂ باریک تر ز مو این جا است
نہ ہر کہ سر بتراشد ، قلندری داند

یہ تو حافظ ہے ، اور سنیے :

خوبی ہمیں کرشمہ و ناز و خرام نیست
بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست

شاہد آں نیست کہ موئے و میانے دارد
بندۂ طلعت آں باش کہ آنے دارد

آن یا چھب حسن کی وہ خاص صفت ہے جو تناسب کامل کا سراغ دیتی ہے ۔ حافظ سے زیادہ تجربہ کار ، ناظر اور پارکھ کون ہوگا ؟ وہ

کہتا ہے:

این کہ می گویند آن بہتر ز حسن — یار ما این دارد و آن نیز ہم

یہیں یہ بات بھی واضح ہو جانی چاہیے کہ ہر فن کار کے ذہن میں حسن کی نسبت سے ایک تمثالِ خیال شعورِ بلوغت کے ساتھ ساتھ روشن ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس تمثالِ خیال میں جو ایک مرکب تصویر سے عبارت ہے، آنکھیں والدہ کی ہو سکتی ہیں، پیشانی خالہ کی یا بہن کی، قد چچا کی لڑکی کا اور بال کسی اور کے دیکھے ہوئے۔ یہ مرکب تمثالِ خیال خارجی دنیا میں کم متشکل ہوتی ہے اور فن کار اسی کی جستجو میں سرگرداں رہتا ہے۔ غالب کہتا ہے:

تمثالِ جلوہ عرض کر اے حسن کب تلک
آئینۂ خیال میں دیکھا کرے کوئی

اس تمثالِ خیال کا اپنی پوری شانِ جمال سے نظر آنا اتفاقات میں سے ہے۔ بیدل نے کیا خوب کہا ہے:

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنجِ خمارِ ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی ز کنارِ ما بکنارِ ما

اب واضح ہو گیا ہو گا کہ کروچے جو کہتا ہے کہ فن کار کو اظہار سے ایک خاص لذت حاصل ہوتی ہے، اس کی کیفیت کیا ہے؟ حسن اور اس کے اظہار کے متعلق کچھ گزارشات پیش کر دی گئیں، کچھ باقی ہیں اور شنیدنی ہیں۔ کہا گیا ہے کہ جسمانی خد و خال کے اعتبار سے جو چیز حسن ہے، ذہنی سطح پر وہی صداقت ہے اور روحانی سطح پر خیر و خوبی۔ اسی لیے خدا کو حسنِ مطلق، خیرِ مطلق اور حقِ مطلق بھی کہتے ہیں۔ اردو زبان نے فارسی کا دودھ پی کر پرورش پائی ہے اور فارسی وہ زبان ہے جو صداقت، خیر اور حسن کو ایک ہی کلمے میں پنہاں رکھتی ہے؛ کلمہ 'نیک' پر غور کیجیے، اس کے معنی اچھا بھی ہیں، سچا بھی ہیں اور عمدہ بھی، یعنی

حق، خیر اور حسن تینوں چیزیں اس میں مل گئی ہیں۔ نیک کی جمع نیکوان آتی ہے اور 'نیکواں' اربابِ حسن و جمال کو کہتے ہیں۔ شرف جہاں قزوینی کہتا ہے:

به هر جا می روم ، اول حدیثِ نیکوان پرسم
که حالِ آن مهِ نامهربان را درمیان پرسم

اسی طرح کلمۂ 'خوبی' پر غور کیجیے۔ اس میں بھی حق، صداقت، اور حسن کا عنصر شامل ہے۔ خوب کی جمع خوباں آتی ہے، اور خوباں عبارت ہے حسینوں سے۔ 'خوب گفتی' یعنی تم نے اچھی بات کہی یا ٹھیک بات کہی۔ اندازہ کر لیجیے کہ جس زبان میں تینوں سطحوں پر حسن ایک ہی کلمے کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے، اس کی متعلقہ قوم کی تہذیب و شائستگی کی کیا کیفیت ہوگی!

کروچے نے تخلیقی عمل کے جو عناصر بتائے ہیں، ان کا ذکر تو ہو چکا، آئندہ باب میں اس کے نظریے کے باقی ماندہ نمایاں پہلو پیش کیے جائیں گے۔

☆ ☆ ☆

باب دوم

کروچے کے نظریے کے کم نمایاں عناصر

جب کروچے یہ کہہ چکا کہ فن اظہارِ تام ہے تو منطقی طور پر اسے یہ کہنا بھی لازم آیا کہ فنونِ لطیفہ میں سے کوئی فن ہی کیوں نہ ہو ، سب کی تخلیقات یکساں طور پر حسین ہوں گی ۔ حسن کامل تناسب کا نام ہے اور کامل تناسب یا ہوتا ہے یا نہیں ہوتا ۔ اس کے خیال میں حسن متناسب ، بھرپور اور کامل اظہار کا نام ہے اس لیے اس کے مدارج نہیں ہوتے ۔ ناقص اظہار یا کم و بیش ناقص اظہار کے مدارج ہوتے ہیں ۔ پروفیسر محمد شریف نے اسے محل نظر قرار دیا ہے[1] ۔ اس اعتبار سے ونچی کا ایک مجسمہ ، غالب کا ایک شعر، عبدالرحمٰن چغتائی کی ایک تصویر یا فردوسی کا شاہنامہ یکساں حسن کے حامل ہیں اور ایک کو دوسرے پر ترجیح نہیں دی جا سکتی ۔

اقبال کا نظریہ

یہاں اس مشہور نظریے کی طرف اشارہ کرنا شاید نامناسب نہ ہو کہ بعض نقادوں کے خیال میں اور بعض اربابِ فن کی رائے میں حسن یا حسین فن پارہ تو فطرت کے خام مواد کے اندر موجود ہوتا ہے ، فن کار صرف یہ کرتا ہے کہ اس کے نقابِ ظاہری کو اٹھا دے ۔ مثلاً بت پتھر میں اپنی

---

۱ ۔ کروچے کے متعلق میاں محمد شریف کی تصنیف ''جمالیات کے تین نظریے'' سے بیشتر استفادہ کیا گیا ہے ۔ اس میں کروچے کے متعلق جو مضمون ہے ، اس کا ترجمہ بھی راقم السطور ہی نے کیا ہے ۔

پوری شان جہاں میں جلوہ گر ہوتا ہے ۔ فن کار کا کام فقط یہ ہے کہ پردۂ سنگ کو رفع کر دے ۔ ظاہر ہے کہ اقبال اس نظریے سے اتفاق نہیں کرتے ۔ وہ کہتے ہیں کہ فن پارہ فطرت کی تمام مزاحمت کے باوصف صورت پذیر ہوتا ہے ۔ اقبال کے خیال میں عملِ تخلیقی کی شکل یہ ہے کہ فن کار جس عالمِ باطنی کو خارج میں متشکل کرنا چاہتا ہے ، وہ پہلے اس کے ذہن میں پرافشاں ہوتا ہے ، پھر فن کار فطرت کی مزاحمتوں سے معرکہ آرا ہو کر اپنی دنیائے باطنی کو فطرت کے علی الرغم صورت پذیر کرتا ہے ۔ اس سلسلے میں فن کار کا خلوص ، اس کی شخصیت کی دیانت و صیانت ، اس کا ریاض ، یہ تمام اجزا ایسے ہیں جو مل کر فن پارے کو عالمِ وجود میں لاتے ہیں ۔ مرقع چغتائی (غالب) کے دیباچے میں اقبال نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ فطرت صرف ''ہے'' اور فن کار اس چیز کا طالب ہے جسے ''ہونا چاہیے'' ، یعنی 'is' اور 'ought' کا فرق ہے ۔ اس لیے جو فن کار فطرت سے ہم آہنگ ہوگا ، وہ فطرت کے سانچے میں ڈھل جائے گا ، فطرت کو اپنے سانچے میں نہیں ڈھال سکے گا ۔ شخصیت کے خلوص اور اس کی دیانت و صیانت کا ذکر کرتے ہوئے اور فن کار کے ریاض کے سلسلے میں اقبال کہتا ہے :

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

وحشت کلکتوی نے بھی کیا خوب کہا ہے :

فروغِ طبعِ خدا داد گرچہ تھا وحشت
ریاض کم نہ کیا ہم نے کسبِ فن کے لیے

ایک اور جگہ علامہ اقبال فن اور متعلقہ کوائف کے متعلق کہتے ہیں :

آیا کہاں سے نالۂ نے میں سرورِ مے
اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوب نے

جس روز دل کی رمز خفی کو سمجھ گیا
سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

کیا بات ہے کہ صاحبِ دل کی نگاہ میں
جچتی نہیں ہے سلطنتِ مصر و شام و رے

'بالِ جبریل' میں کہتے ہیں :

غزل آں گو کہ فطرت ساز خود را پردہ گرداند
چہ آید زاں غزل خوانے کہ با فطرت ہم آہنگ است

ظاہر ہے کہ علامہ اقبال کا نظریہ قرینِ صواب ہے ۔ فن پارے اتنے ارزاں نہیں کہ آپ ہاتھ کا اشارہ کریں تو نقابِ سنگ رفع ہو جائے اور بت اپنی پوری شانِ زیبائی میں جلوہ گر ہو ۔ اکثر و بیشتر شعرا شکایت کرتے ہیں کہ جب معانی کا اظہار ہو چکتا ہے تو اظہار اور ابلاغ کے درمیان جو منزلیں ہیں ، وہ فن کار پوری کامیابی سے طے نہیں کر پاتا ۔ یہ احساسِ حرماں کہ میں اپنی کیفیاتِ ذہنی کا پوری طرح ابلاغ نہیں کر پایا ، اکثر بڑے شعرا کے ہاں ملتا ہے ۔ حالی کہتا ہے :

کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں
مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں

راقم السطور کا ایک قطعہ بند ہے :

لفظ کے روپ میں ڈھلتے نہیں وہ ہنگامے
جو مری بزمِ تصور میں بپا ہوتے ہیں

لفظ کے محملِ زرتار میں خوبانِ خیال
کبھی مستور ، کبھی چہرہ کشا ہوتے ہیں

اس مرحلے پر یہ بھی کہہ دینا چاہیے کہ رچرڈز بھی جو جدید تنقید کے بوسسوں میں سے ہے ، بہ تصریح کہتا ہے کہ دنیا میں کوئی ایسی چیز نہیں جسے ہم برا شعر کہہ سکیں ۔ شعر اگر ہوگا تو وہ حسین ہی ہوگا ، اچھا ہی ہوگا ۔ البتہ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ بعض صورتوں میں شعر کا مطلب ہماری سمجھ میں نہیں آیا ، یعنی ابلاغ کی منزل کاملاً طے نہیں ہوئی ۔ اس صورت

میں شعر کو ناقص کہیں گے ، برا نہیں[1] ۔

فن کا دوام

کروچے کا یہ بڑی خیال ہے کہ فن ہر عہد میں اپنی پوری ارتقا یافتہ شکل میں موجود ملتا ہے ۔ یونانیوں کے ہاں جو مجسمے ملتے ہیں ، وہ بھی حسن اور جمال کی ایسی ہی کامل تصویریں ہیں جیسی وہ ابتدائی تصاویر جو غاروں سے دریافت ہوئی ہیں اور جن کے خطوط کی نفاست ایسی ہے کہ دید ہے نہ شنید ۔ اس اعتبار سے کروچے کو یہ ماننا لازم آتا ہے کہ ارتقائے فن ناممکن ہے کیونکہ پتھر کے زمانے کے کسی فنکار کی تخلیق میں جو اظہار کامل ہے ، وہ آج کل کے فن کار کی ایک ایسی ہی تخلیق سے کسی طرح بھی کم حسین نہ ہوگی ۔ اس موقف پر میاں محمد شریف نے صحیح اعتراض کیا ہے : ''حسن اور دوسری اصناف اقدار[2]'' میں مصنف کہتا ہے : ''کوئی بڑا ہی جرأت مند شخص ہوگا جو یہ دعویٰ کرے کہ یونانی مجسمہ سازی اس فن میں حرفِ آخر ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ ہمارے زمانے کا کوئی مجسمہ ساز یونانی اسلوب کا پابند نہیں رہا ۔ یونانی مجسمے رنگین ہوتے تھے ، سونے اور ہاتھی دانت کے زیوروں سے مزیّن ہوتے تھے ، وہ باتیں اب ہمارے مذاق میں کہاں رہ گئی ہیں ۔ مجسمہ سازی کے علاوہ دیگر کلاسیکی فنون میں جو رکھ رکھاؤ اور سکون تھا ، وہ بھی اب مفقود ہے ۔ اس کے ساتھ ہی فکر کی وہ تحدید بھی جاتی رہی جسے ہیگل یونانی ثقافت (جہاں تک اس کا تعلق فن اور مذہب سے ہے) کی خصوصیت کہتا ہے ۔''

شریف صاحب کے اعتراضات

میاں محمد شریف خود لکھتے[3] ہیں کہ فن کار کی شخصیت عام لوگوں

---

۱ - (a) The Meaning of Meaning (b) Principles of Literary Criticism

اصول انتقاد ادبیات (تالیف راقم السطور) ۔

۲ - تالیف الیگزنڈر ''Beauty and other Forms of Value''

۳ - جمالیات کے تین نظریے ، ص ۱۱۸ - ۱۲۰ ۔

کی شخصیتوں کی طرح ایک خاص معاشرے میں نشو و نما پاتی ہے جو ماضی کی تمام جمع شدہ میراث کا حامل ہوتا ہے ۔ فن کار کی شخصیت پر اس معاشرے کی گویا مہر لگ جاتی ہے اور نتیجتاً اس شخصیت کا اظہار جن فن پاروں میں ہوتا ہے ، ان پر بھی وہی مہر لگی ہوتی ہے ۔ اگر امن اور خوش حالی کے کسی عہد میں معاشرہ اپنے ذہنی ، اخلاقی اور عمرانی کارناموں پر مطمئن ہو ، اس کے عقاید پختہ ہوں ، مقاصد معیّن ، ضوابطِ اخلاق اور مجلسی آداب و اطوار واضح ہوں تو معاشرے کے فن کار بالعموم اپنی شخصیت کے معنوی پہلو کو کسی قدر نظر انداز کرتے ہوئے صوری پہلو کو نسبتاً زیادہ سنواریں اور نکھاریں گے ۔ اور چونکہ ان کے وجود کا صوری پہلو شخصیتوں پر غالب آ جائے گا ، اس لیے ان کا فن کلاسیکی ہوگا ۔ وہ مڑ مڑ کر ماضی کی طرف دیکھیں گے ۔ فن میں توازن ، پختگی ، اعلیٰ معیار اور مسلمہ اقدار پر اعتماد رکھیں گے اور ان کا احترام کریں گے اور یہ نقطۂ نظر ان کی تخلیقات میں نمایاں ہوگا ۔

کچھ عرصے کے بعد معاشرہ متحجّر ہو جاتا ہے ۔ عقاید ، رسمیات اور تعصبات میں تبدیل ہوجاتے ہیں اور اس کے اصول وآداب زنجیر پا بن جاتے ہیں ۔ نازک حرکی معاشرتی توازن بگڑ جاتا ہے ، مواد یا مافیہ صورت میں اور صورت تجرید میں بدل جاتی ہے ، زندگی پر جمود طاری ہو جاتا ہے اور فن بے جان ، عامیانہ ، تقلیدی اور رسمی بن جاتا ہے ۔

تاہم یہ صورت حال دیر تک باقی نہیں رہتی ۔ زندگی میں بھی بہار و خزاں کے دور ہوتے ہیں ۔ جامد معاشرے کے بطن سے انقلاب کا چشمہ ابل پڑتا ہے اور تاریخ ایک نئے موڑ پر آ جاتی ہے ۔ قدامت کے بت پاش پاش کر دیے جاتے ہیں ، رسوم و روایات کے بندھن ٹوٹ جاتے ہیں ، نئے تصورات اور بنیادی جذبات اپنی پوری تازگی کے ساتھ نمو پانے لگتے ہیں ، معاشرہ سانپ کی طرح اپنی کینچلی اتار دیتا ہے اور ایک نئی روح جاگ اٹھتی ہے ، پرانے اصول و اسالیب اور معیار بدل جاتے ہیں ، زندگی ہنگاموں سے اور جدوجہد سے آشنا ہو جاتی ہے ، معاشرتی توازن متزلزل ہونے لگتا ہے ، فنی تجربات کا آغاز ہوتا ہے جن میں سے بعض تجربات کامیاب اور بعض ناکام

رہتے ہیں -

فن کار ایک عام آدمی سے زیادہ حساس ہوتا ہے ، اس لیے وہ انقلاب اور ذہنی بیداری کے اس نئے دور کا نقیب بن جاتا ہے - اس کی فطرت کا صوری پہلو اب رسمیات اور معمولات کو ترک کرکے صرف فطرت و جبلت سے وابستہ ہوتا ہے - اس کی شخصیت کا معنوی پہلو (یعنی اس کے جذبات اور تشویقات کی دنیا) تمام قیود سے آزاد ہو کر شدید جذبات ، فطری احساسات ، رومانی تاثرات ، نازک مگر مبہم خیالات ، انوکھے خوابوں ، نئی امنگوں اور آرزوؤں ، نئی تجلیات اور نئے نئے اسالیب و انداز میں جلوہ گر ہوتا ہے ، اور جو فن پارے وہ تخلیق کرتا ہے ، رومانی کہلاتے ہیں -

رومانی دور ایک محدود عرصے تک قائم رہتا ہے حتیٰ کہ معاشرہ پھر متوازن حالت میں آ جاتا ہے اور زندگی و فن دوبارہ کلاسیکی انداز اختیار کر لیتے ہیں -

اس طرح معاشرے اور فن کی ترقی جدلیاتی رفتار سے جاری رہتی ہے - ہر دور اپنے متضاد دور پر منتج ہوتا ہے اور پھر دعویٰ اور جوابِ دعویٰ کے امتزاج و ترکیب سے اول الذکر ایک اعلیٰ تر صورت میں نمودار ہوتا ہے - یونہی کلاسیکیت ، رومانیت میں اور رومانیت کلاسیکیت میں دور بدور بدلتی رہتی ہے اور تغیرات ترقی کے بلند سے بلند تر مدارج طے ہوتے جاتے ہیں -

پروفیسر گریئرسن نے کلاسیکی اور رومانی تخلیقات پر جو مقالہ لکھا ہے ، اس میں انھوں نے یورپی ادب کی تاریخ میں اس جدلیاتی رفتار کا سراغ لگایا ہے - گریئرسن کے قول کے مطابق پیری کلیز (Pericles) کے کلاسیکی عہد کے بعد افلاطون سے لے کر سینٹ پال تک کا رومانی عہد آیا - اب کلاسیکی عہد کی باری تھی - چنانچہ سسرو (Cicero) سے لے کر ورجل (Virgil) اور ہوریس (Horace) تک رومانی کلاسیکیت کا دور رہا - بعد ازاں بارھویں اور تیرھویں صدی عیسوی میں دینیات اور نفس کشی کے خلاف وہ بغاوت ہوئی جس کی بنیاد رومانیت اور انسان دوستی پر استوار تھی ، اور جو پندرھویں صدی کے اطالوی نشاۃ ثانیہ کی صورت میں حد کمال تک پہنچی - اس

رومانی دور کے بعد پھر لوئی چہاردہم کے زمانے میں فرانسیسی کلاسیکیت کا دور آیا جس کا آغاز انگلستان میں ڈرائیڈن (Dryden) سے ہوا ۔ اس کے بعد روسو ، شیلنگ (Schelling) ، فشٹے (Fichte) ، بلیک ، ورڈزورتھ ، شیلے ، کیٹس اور بائرن کا رومانی عہد شروع ہوا ۔

کلاسیکی اور رومانی

کلاسیکی اور رومانی کا فرق کچھ ایسا دقیق نہیں لیکن لازماً موجود ہے اور اصلاً اس فطرت انسانی پر مبنی ہے جس کا اظہار فرد اور معاشرے دونوں میں ہوتا ہے ۔ چونکہ یہ فرق بنیادی نوعیت کا ہے ، اس لیے تاریخ کے مختلف ادوار میں برابر قائم رہا ہے ۔ کروچے خود کہتا ہے کہ فن کا فرق صورت (یعنی اظہار) کے کسی فرق کی وجہ سے نہیں پیدا ہوتا بلکہ معنی کے فرق پر مبنی ہے ۔ یہاں یہ بتایا جا چکا ہے کہ فن کی اقسام کا فرق بھی اسی طرح پیدا ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی واضح کر دیا گیا ہے کہ خود معنی کے دو پہلو ہوتے ہیں : ایک پہلو صورت سے مربوط ہے ، دوسرا مافیہ سے متعلق ۔ کلاسیکی اور رومانی تخلیقات میں جو اختلاف ہے ، وہ انھی دو پہلوؤں کی اضافی اہمیت اور حیثیت پر منحصر ہے'' ۔

باب سوم

فن کا منصب یا غایت

ارسطو اور اس کا نظریہ

سٹائل پر بحث کرنے سے پہلے اب صرف ایک ہی بات رہ گئی ہے کہ فنون لطیفہ کے منصب یا ان کی غایت الغایات پر غور کر لیا جائے ۔ اس سلسلے میں قدیم نقادوں میں لونجائینس ، دیمتریس اور ارسطو بہت مشہور ہیں ، لیکن آج کے مرحلے پر اور اس دائرۂ کار میں ، جو ہم نے اپنے لیے تجویز کیا ہے ، ان سے بہت کم مدد ملتی ہے ۔ ارسطو کے ہاں بڑے خیال افروز اور نفیس خیالات ہیں ، لیکن وہ بیش تر شعرِ تمثیلی یا المیہ یا ٹریجڈی سے بحث کرتا ہے ۔ ایپک (Epic) سے یا حماسۂ ملی سے بھی وہ تعرض کرتا ہے لیکن اس کے وہ اقوال جن سے انشراح صادر ہوتا ہے ، شعرِ تمثیلی کے متعلق ہیں ۔ علاوہ ازیں یہ بھی واضح رہے کہ ارسطو نے ایک اچھے نقاد کی طرح کتاب کا دائرۂ کار یوں معیّن کیا ہے کہ اس کے سامنے جو اعلیٰ درجے کی کلاسیکی تصانیف موجود تھیں ، ان کا تجزیہ کرنے کے بعد ان میں جو نمایاں صفات پائی جاتی ہیں ، انھی کو اسلوب کی اچھی صفات کا لقب دیا ہے ۔ دراصل ارسطو نے اپنے استاد افلاطون سے خاصا استفادہ کیا ہے ۔ ''مغربی شعریات''[1] میں اس کی تنقیدی بصیرت کا جائزہ ان الفاظ میں لیا گیا ہے :

''افلاطون کے شاگرد رشید ارسطو نے فنِ شاعری کا انسانی ذہن کے ایک آزاد اور خود مختار عمل کی حیثیت سے جائزہ لیا اور اسے صداقت پر مبنی ،

---

۱ - محمد ہادی حسین : مجلس ترقی ادب لاہور ، مارچ ۱۹۶۸ء ، صفحات : ۳ ، ۶ ، ۷ ۔

سنجیدہ اور مفید پایا ۔ وہ افلاطون کے تصور نقل کو (افلاطون شاعری کو ایک نقل تصور کرتا ہے اور شاعر کو عام انسانوں سے ماورا سمجھتا ہے ، اور کہتا ہے کہ خدا شاعروں کے دماغ معطل کر دیتا ہے اور پھر ان سے اپنے پیغمبروں کا کام لیتا ہے) تسلیم کرتا ہے لیکن اس میں ایک بہت دور رس ترمیم کرنے کے بعد ۔ اس کے نزدیک تین قسم کی چیزوں کی نقل ممکن ہے :

(۱) چیزیں ، جیسی کہ وہ تھیں یا ہیں ۔
(۲) چیزیں ، جیسی کہ وہ نقل کرنے والے کے عندیے میں یا دوسرے لوگوں کے کہنے کے مطابق ہیں ۔
(۳) چیزیں ، جیسا کہ انھیں ہونا چاہیے ۔

تیسری قسم کی چیزیں وہی ہیں جنھیں افلاطون نے مثالوں کا نام دیا تھا ۔ جب شاعر ان تیسری قسم کی چیزوں کو بیان کرتا ہے تو وہ ناقص چیزوں کو یعنی پہلی دو قسم کی چیزوں کو کامل بنا دیتا ہے ۔ فن کا کام یہ ہے کہ فطرت کے نقائص کو دور کرے ۔ فطرت ایک مقصد کے مطابق مصروف عمل ہے لیکن اس کی تکمیل میں ہمیشہ کامیاب نہیں ہوتی ، کیونکہ جبر یا مادے کے مزاحم اس کے راستے میں حائل ہوتے ہیں ۔ فن ان مزاحم کو ہٹا کر فطرت کو کمال بخشتا ہے ۔ جب وہ ایسا کرتا ہے تو اس کی تخلیقات ایک ایسی لذت کا سرچشمہ ہوتی ہیں جو تہذیب اخلاق کے حق میں مفید ہوتی ہیں ۔ اس سلسلے میں ارسطو شاعری اور تاریخ کا مقابلہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ :

'شاعر افراد کے افعال اور جذبات کو ایسے طور پر بیان کرتا ہے کہ وہ عمومی اور آفاقی بن جاتے ہیں ۔ اس لیے شاعری کو تاریخ پر تفوق حاصل ہے . . . . '

جہاں افلاطون کے نظام میں شاعری کے لیے فلسفے کا درجہ حاصل کرنے کا محض ایک بعید امکان تھا ، وہاں ارسطو اس کو فلسفے کی جان سمجھتا ہے ، کیونکہ وہ مثالی درجے کی عکاسی کرتی ہے ۔ اس ضمن میں ارسطو کا یہ نقطہ تنقید شعری کے لیے پرلے درجے کی اہمیت رکھتا ہے کہ

قرینِ قیاس ناممکنات کو خلافِ قیاس ممکنات پر ترجیح دینی چاہیے۔ اس معیار نے شاعری کو زندگی کی غلامی سے رہا کرکے اس کا مد مقابل بنا دیا۔''

میاں محمد شریف لکھتے ہیں: ''ارسطو کے 'بوطیقا' والے نظریۂ المیہ سے بڑھ کر تاریخِ ادب کو شاید ہی کسی دوسرے نظریے نے زیادہ متاثر کیا ہو۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ دو ہزار سال سے زیادہ زمانہ گزر جانے پر بھی اس کے اثرات بدستور قائم ہیں۔ اگرچہ کچھ زیادہ لوگ لیسنگ کے اس قول کی تائید نہ کریں گے کہ ارسطو ادب کے نقاد کی حیثیت سے اقلیدس کی مبادیات کی طرح حکمی اور اٹل ہے[1]''۔

لونجائینس

لونجائینس کے نظریات بھی مطالعے کے سزاوار ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ کلاسیکی ادب میں ایک رفعت ہوتی ہے اور اسی بنا پر بڑے شعرا اور نثرنگار زندگیٔ دوام حاصل کرتے ہیں۔ مصنف ایک کلاسیکی تصنیف کی تعریف یوں کرتا ہے:

''انسان اسے بار بار پڑھ سکتا ہے، نقاد اس پر بار بار غور کر سکتے ہیں۔ اس کا اثر بے پناہ ہوتا ہے۔ ہر قسم کا آدمی اسے پڑھ کر خوش ہوتا ہے۔''

لونجائینس کے خیال میں ادب میں رفعت حاصل کرنے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ مصنف مندرجہ ذیل پانچ مآخذ سے مستفید ہو:

(۱) مؤثر خیالات اور افکار قلم بند کرنے کی طاقت۔

(۲) شدید جذبات۔

(۳) خاص قسم کے صنائع و بدائع۔

(۴) ابلاغ و اظہار کی شوکت و طمطراق، صحیح الفاظ کا انتخاب، استعارے پر عبور۔

۱۔ جمالیات کے تین نظریے، ص ۱۔

(۵) لکھنے میں ترتیب و ترکیب کا لحاظ ، آہنگ کی موجودگی[۱] ۔

دیمٹریس

دیمٹریس نے جاندار نثر کا بہت گہرا مطالعہ کیا ہے ۔ وہ ارسطو کی تصانیف سے اقتباس دے کر بتاتا ہے کہ اچھی نثر کی صفات کیا ہوتی ہیں ۔ اسی طرح وہ توقیف (Punctuation) کے اصول سے بھی بحث کرتا ہے ۔ اس کے خیال میں سٹائل یا اسلوب کی چار قسمیں ہیں[۲] :

(۱) سادہ ۔ (۲) شاہانہ ۔
(۳) مرصّع ۔ (۴) حامل زور کلام ۔

ورڈس ورتھ

ورڈس ورتھ نے اپنے مقدمے کے ضمیمے میں اپنے زمانے کی مروجہ شاعری کے رد عمل میں وہی دونوں سوالات اٹھائے ہیں جو حالی نے اپنے مقدمے میں اٹھائے ہیں :

(۱) بے مقصد شاعری کو ایک اخلاقی مقصد دینا ۔
(۲) وہ زبان استعمال کرنا جو عام طور پر بولی جاتی ہے ۔

چنانچہ وہ لکھتا ہے :

''جو شور اور ہنگامہ کہ ان دنوں میرے کچھ ہم عصر شعرا کے خیال اور زبان کے مبتذل استعمال کے خلاف ہو رہا ہے ، میں اس سے غفلت نہیں برت سکتا ۔''

اس کے بعد وہ اپنی نظموں کو مذکورہ ہم عصر شعرا کی نظموں سے چار حیثیتوں سے ممتاز کرتا ہے :

(۱) میری نظمیں مقصدی ہیں ، ان میں اخلاقی جذبہ ہے ۔
(۲) میری نظموں میں موضوعات کی فطری نمائندگی ہے ۔

---

۱ ۔ "Longinus on the Sublime" Oxford 1964.
۲ ۔ رسالہ ''فنون'' اشاعت خاص نمبر ۱ ۔ مقالہ ممتاز حسین ''جدید شاعری کے جمالیاتی اصول'' ص ۴۴ ، ۴۵ ۔

(۳) ان کے موضوعات عام زندگی سے لیے گئے ہیں ۔
(۴) میں نے احتیاط کی ہے کہ جسے شعری ڈکشن کہا جاتا ہے ، اس سے دامن چھڑایا جائے ، اور ایسا اس لیے کہ میں اپنی زبان کو انسانوں کی حقیقی یا نیچرل زبان ، یعنی جیسے وہ بولتے ہیں ، اس سے قریب لانا چاہتا ہوں ۔''

اس میں کوئی شک نہیں کہ ممتاز حسین صاحب نے جو کچھ کہا ہے ، اس کا مطلب تو سمجھ میں آ جاتا ہے لیکن پیرایۂ بیان میں خاصی گنجلک ہے ۔ بہرحال مجھے تو یہ کہنا مقصود ہے کہ حسنِ اتفاق ہی کہہ لیجیے کہ ورڈس ورتھ کو ایسے موضوع میسر آ گئے جنھیں وہ جذبے میں سمو کر اور متخیّلہ کے سانچوں میں ڈھال کر شعر کہہ سکتا تھا ، ورنہ اگر اسے شاعرانہ القا نصیب نہ ہوا ہوتا تو جو اصول اس نے وضع کیے ہیں ، ان سے مؤثر اسلوب کبھی وجود میں نہیں آسکتا تھا ۔ اس کی وجہ ظاہر ہے ؛ جیسا کہ گزارش کیا جا چکا ہے ، ہر مضمون اور ہر موضوع فکری اور تخییلی اعتبار سے ایک موزوں اسلوب کا تقاضا کرتا ہے اور یہ دونوں چیزیں مل کر یک رنگ و ہم آہنگ ہو جاتی ہیں ۔ اگر انسان قصداً چن چن کر ایسے لفظ استعمال کرے جو عام فہم ہوں تو ضروری نہیں کہ اس کا اسلوب موثر ہو یا وہ دل نشین شعر کہہ سکے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ سادگیٔ کلام اسلوب کی ایک صفت تو ضرور ہے لیکن بعض اوقات موضوع ایسا پیچیدہ ہو جاتا ہے کہ فن کار کو سادگی کی بجائے قطعیّت یا Clearity کی صفت اسلوب کو عطا کرنا پڑتی ہے ۔ قطعیّت کا تفصیلی بیان تو ذرا آگے آئے گا ، یہاں صرف اتنا جان لینا ضروری ہے کہ جہاں اسلوب میں قطعیّت ہوتی ہے ، وہاں ضروری نہیں کہ ابلاغ کا رنگ پیچیدہ نہ ہو ۔ ہوسکتا ہے کہ الفاظ نسبتاً مشکل ہوں ، تراکیب نئی ہوں ، لیکن اس کے باوجود فن کار بہ قطع و یقین وضاحت سے اپنے خیال کا اظہار و ابلاغ کر سکے ۔ فارسی میں اخلاقِ جلالی کا لامع اول نہایت پیچیدہ زبان میں لکھا گیا ہے ، لیکن مصنف کو اپنے مضمون پر ایسی قدرت حاصل ہے اور اس کا ذخیرۂ الفاظ ایسا وسیع ہے کہ وہ باوجود مشکل الفاظ کے اور جدید تراکیب کے اپنا مطلب زوری وضاحت سے ادا

کر سکتا ہے ۔ وضاحت اور سادگی میں امتیاز کرنا چاہیے ؛ سادگی وہاں پیدا ہو سکتی ہے جہاں موضوع بھی نسبتاً کم سادہ اور پیچیدہ ہو ۔ جہاں موضوع تقاضا ہی اس بات کا کرتا ہو کہ ہمیشہ خاص قسم کے الفاظ اور تراکیب استعمال کی جائیں تو فن‌کار مجبور ہوگا کہ اسلوب کی پیچیدگی کو گوارا کرے ، شرط یہ ہے کہ وہ ایسے سلیقے سے بات کرے کہ اس کے خیال کی وضاحتِ کامل ہو جائے ۔ یہ صورت عام طور پر نثر میں پیدا ہوا کرتی ہے ، لیکن نظم میں بھی اس بات کا امکان موجود ہے کہ ایسی صورت پیدا ہو جہاں موضوع نسبتاً مشکل تر الفاظ اور نئی تراکیب کا تقاضا کرے ۔ مثال کے طور پر غالب کی وہ مشہور غزل جس کا مقطع ہے :

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد
ڈرتا ہوں آئنے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

یہ ساری غزل ندرتِ تراکیب سے لبریز ہے لیکن مضمون بہ کمال وضاحت ادا کیا گیا ہے ۔ اسی طرح غالب کے اس شعر میں اگرچہ جلترنگ کا ذکر موجود نہیں ، لیکن الفاظ کا انتخاب اور نادر تراکیب کا استعمال ایسی ہنرمندی سے کیا گیا ہے کہ ہم اس ساز کی آواز سنتے ہیں ۔ شعر ہے :

مقدمِ سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب تھا

عہدِ موجودہ

قدیم سے جدید پر آئیں تو سب سے پہلے ہمیں والٹر پیٹر کا نام لینا پڑے گا ۔ اگرچہ بہت سے نقادوں نے یہ کہہ کر کہ وہ فن برائے فن کے نظریے کا مؤسس ہے ، اسے بدنام کردیا ہے لیکن اس کے خیالات کو سمجھے بغیر چارہ بھی نہیں ۔ در اصل یہ نظریہ فرانسیسی نژاد ہے جو بتدریج انگلستان میں بھی رائج ہوگیا اور ایک وقت ایسا آیا کہ اس نظریے کے حامیوں نے فن کو اخلاق سے ماورا اور بلند تر تصور کیا ۔ کازمیان کہتا

ہے : ''اس تحریک کا ناخدا والٹر پیٹر ہے - ایک موقع پر تو ایسا ہوا ہے کہ پیٹر نے اس نظریے کے تمام خدو خال بڑی صفائی سے ظاہر کر دیے ہیں لیکن پھر وہ مطلب کو (الفاظ کے انبار میں) مخفی کر گیا ہے - بہر حال وہ لذتیت کا شیدا ہے ، اگرچہ لذت کی قسم ذہنی ہے -''

فن برائے فن

فن برائے فن کی تحریک کو آج کل حقارت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے ، لیکن غور کیجیے تو اصلاً یہ کوئی بری چیز نہ تھی - اس کا اصلِ اصول یہ ہے کہ اگرچہ فن آخرکار اخلاق ، مذہب ، سیاست سے مربوط ہو جاتا ہے اور اس کو یوں جانچا جاتا ہے کہ وہ زندہ رہنے کے کس اسلوب کی ترغیب دیتا ہے ، تاہم فن اپنے دائرے میں با اختیار ہے - البتہ زندگی کے مسائل پر اس کا نقطۂ نظر عام آدمیوں سے جداگانہ ہے - افسوس کی بات ہے کہ اس تحریک کو وہ لوگ لے اُڑے جو فن کار کو اخلاق کے تمام بندھنوں سے آزاد کرنا چاہتے تھے ، آخرکار انیسویں صدی کے آخر میں یہ عملاً بالکل زوال پذیر ہوگئی اور بیسویں صدی کے شروع میں تحقیر کا نشانہ بن گئی -

واضح رہے کہ خود پیٹر صاحبِ اخلاق تھا اور آرنلڈ کی طرح وہ بھی ایک ضابطۂ حیات کے قیام کی تلقین کرتا تھا - اس میں کوئی شک نہیں کہ پیٹر پر لونجائینس کے خیالات کی پرچھائیں پڑیں لیکن تعجب ہے کہ وہ بالکل اس کا ذکر نہیں کرتا - ارسطو سے اقتباس دیتا ہے اور افلاطون کے افکار سے بھی متاثر نظر آتا ہے - پیٹر پر گوئٹے کا اثر بھی بہت نمایاں تھا - پیٹر نے بھی شعر اور نثر میں خطِ امتیاز کھینچا تھا ، لیکن اسلوب پر اس نے جو مقالہ لکھا ہے ، اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نثر کو بھی تخلیقی اور فنون لطیفہ میں شامل سمجھتا ہے -

پیٹر کی تحریک میں فن اور اخلاق کے درمیان جو تضاد سا دکھائی دیتا ہے ، وہ سکاٹ جیمز[1] نے بڑی خوبی سے رفع کر دیا ہے - سکاٹ جیمز

---

۱ - Making of Literature ، اصولِ انتقادِ ادبیات ، تالیف راقم السطور -

کہتا ہے کہ مبلّغِ اخلاق یا مصلحِ اخلاق اور فن کار کے درمیان یہ امتیازات ہیں :

(۱) مصلحِ اخلاق کا منصب یہ ہے کہ وہ خطابت سے کام لے کر ہمیں اچھے کام کرنے کی ترغیب دلائے ۔ فن کار کا منصب یہ ہے کہ وہ اشیا کو اپنی اصلی حالت میں قاری کے سامنے رکھ دے اور پھر قاری کو خود یہ نتیجہ نکالنے کا اختیار دے کہ کون سی چیز مخربِ اخلاق ہے اور کون سی نہیں ۔

(۲) مصلحِ اخلاق کا کام یہ ہے کہ وہ انسانوں کو عمل کی طرف راغب کرے ۔ فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ ادراکات کا جادو جگائے اور تجربات و واردات پڑھنے والے تک منتقل کرے ۔

(۳) مصلحِ اخلاق جانتا ہے کہ جس عمل کی وہ تلقین کر رہا ہے ، اس کے ماورا بھی کچھ کوائف اور نسبتیں ہیں ، لیکن فن کار جب اپنا فن پارہ مکمل کر لیتا ہے تو وہ اس کی تکمیل کے ماورا کسی چیز کا خواہاں نہیں رہتا ۔ فن ، عمل کی ضروریات سے متاثر نہیں ہوتا ، بلکہ بصیرت اور القا کے تقاضوں سے وجود میں آتا ہے ۔ فن کار ایک تصویر کو جس طرح دیکھتا ہے ، بصیرت و بصارت کی مدد سے اسی طرح پیش کر دیتا ہے ۔ اگر اس میں وہ کوئی غیر متعلق اخلاقی پہلو بھی مضمر رکھے تو اس نے اپنے فن سے غداری کی ۔

نظم و نثر

پیٹر خود اپنے مقالے میں لکھتا ہے کہ جن لوگوں نے نثر اور نظم میں خطِ امتیاز کھینچا ہے ، انھوں نے نثر کے منصب کو محدود کر دیا ہے...نثر بھی رنگین ، مرصّع اور حسین ہو سکتی ہے ۔ ایکن کی رنگینیٔ نگارش پر غور کیجیے ، لوئی اور کارلائل کی تصویریت پر غور کیجیے ، سسرو اور نیومین کے آہنگ اور ترنم کا خیال کیجیے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نثر بہت اچھی بھی نہیں ہوتی لیکن اسے یہ کہہ کر مسترد کرنا بھی ٹھیک نہیں کہ یہ صرف عملی علوم و فنون کے اظہار کے لیے ہے ۔

۔ ۔ ۔ اگر نثر محض واقعاتی ہو تو اسے تخلیقی نہیں کہا جا سکتا ۔ لیکن نثر میں تو بہت سی خوبیاں ہیں ، مثلاً مورخ جب محض واقعات کا بیان کرتا ہے تو کچھ واقعات کے حذف کر دینے سے وہ ایک ایسی صورت پیدا کرتا ہے کہ اس کی اپنی رائے ، جو تخیل میں سموئی ہوئی ہوتی ہے ، آپ کے سامنے آتی ہے[1]... ادبی فن کار لازماً عالمانہ شان رکھتا ہے... فن کار اپنے الفاظ کے انتخاب کی بنا پر ، اپنی عبارت کی تشکیل کے باعث اور اپنی توقیف کے خصائص کے اعتبار سے پہچانا جاتا ہے ۔

ملک الشعرا بہار اور اسلوب و عالم

ہم دیکھ چکے ہیں کہ پیٹر نے کہا ہے کہ ادبی فن کار کو عالم ہونا چاہیے ۔ ملک الشعرا بہار نے اپنی مشہور کتاب ''سبک شناسی'' میں لکھا ہے : ''عربی میں 'سبک' پگھلا دینے کو اور ٹکڑے ٹکڑے کر دینے کو کہتے ہیں اور 'سبیکہ' پگھلی ہوئی چاندی کے ٹکڑے کو کہتے ہیں (دائرۃالمعارف بستانی ، منتہی الارب ، صراح) ، لیکن حال کے ادیب 'سبک' کو بطریقِ مجاز ، نظم یا نثر کی طرزِ خاص کہتے ہیں ، اور جس چیز کو مغرب میں سٹائل کہا جاتا ہے ، عموماً اس کا متبادل قرار دیتے ہیں... اصطلاح میں 'سبک' کا استعمال جب ادبیات میں کیا جاتا ہے تو ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ کسی مصنف کے ادراک کی روشِ خاص اور اس کے بیانِ افکار کو یوں سمجھیں کہ اس کی ترکیبِ کلمات ، انتخابِ الفاظ و طرزِ تعبیر پر غور کریں ۔ سبک ادبی فن پاروں میں صورت اور معنی دونوں اعتبار سے ملحوظ خاطر رہتا ہے اور نقاد ہمیشہ یہ دیکھتا ہے کہ ادیب کا طرز تفکر ، اظہارِ حقیقت کے سلسلے میں کیا ہے ۔

تو کہا جا سکتا ہے کہ 'سبک' ایک ادبی تحقیق ہے جس سے ہم کسی نظم نگار یا نثر نگار کے اُن ادراکات اور محرکات تخلیق کو سمجھتے ہیں

---

۱ ۔ تخلیقی نثر اور غیر تخلیقی نثر کے لیے ذکاء اللہ ، ابن خلدون ، طبری ، آغانی ، ابوالکلام آزاد ، مولوی محمد حسین آزاد ، کرنل محمد خان اور مشتاق یوسفی کی تحریریں دیکھیے ۔

جو اس کے کلام کو مشخّص و ممتاز بنا دیتے ہیں ۔

واضح رہے کہ سبک اور نوع میں فرق کرنا چاہیے ۔ نوع وہ شکل ادبی ہے جو فن کار اپنی تخلیقات کو دیتا ہے ، مثلاً ڈرامے کی انواع ، مزاح کی انواع — فارسی ادبیات میں ''گلستان سعدی'' اور ''مقامات حمیدی'' دونوں مقامات نگاری کی نوع میں آ جاتے ہیں ۔ لیکن دونوں کے سبک یا انداز نگارش میں بڑا فرق ہے ۔ اسی طرح عرفی شیرازی اور عنصری کے قصائد کی نوعِ ادبی ایک ہی ہے ، لیکن ان کا اندازِ نگارش یا سبک بالکل جدا ہے ۔

ہم کہہ چکے ہیں کہ سبک حقیقتوں کو سمجھنے اور ان کی تعبیر کے انداز سے مربوط ہے ۔ اب یہ بات صاف کہہ دینی چاہیے کہ ادب میں ہر چیز فن کار کے فکر شخصی کی طرز کے مطابق ہوتی ہے ۔ اس ذاتی فکر کو موردِ مطالعہ قرار دینا چاہیے ... اب یہ بات عرض کردوں کہ سبک دو چیزوں کو محیط ہے ؛ فکر یا معنی اور صورت یا شکل... کوئی موضوع فکری ہو ، اس کی ترجمانی کسی خاص شکل یا قالب میں ہوگی ۔ تو ادبیات میں فکر اور شکل ایک ہی چیز کے دو رخ ہیں اور ان کو جدا نہیں کیا جا سکتا ۔ ہم یگانگتِ فکر و شکل یا معنی و صورت کو اپنا موضوع قرار دیں گے ۔

...واضح رہے کہ سبک شناس یا اُس نقاد کو ، جو فن پاروں کا اسلوب دریافت کرنا چاہتا ہے ، علوم و فنونِ مختلفہ پر حاوی ہونا چاہیے ۔ مثال کے طور پر اگر وہ علم الادیان سے واقف نہ ہوگا تو ناصر خسرو اور نزاری قہستانی کے افکار سے ناواقف رہے گا ، کیونکہ ان کے کلام میں مذہبِ اسماعیلیہ اور ان کے عقاید کے متعلق بہت سی معلومات مندرج ہیں ۔ اسی طرح فلسفہ و عرفان کے مطالعے کے بغیر گلستان سعدی اور دیوان حافظ کا مطالعہ مکمل نہیں ہو سکتا ۔ معانی و بیان ، علمِ قافیہ و عروض یہ سب چیزیں ایسی ہیں کہ نقاد کو ان کا مناسب علم ہونا چاہیے ورنہ نہ وہ انتقاد کر سکے گا اور نہ اسلوب کے متعلق کوئی قابلِ ذکر بات کر سکے گا ۔

پیٹر کے مقالے کے باقی ماندہ ضروری اجزا

ہم پیٹر کے مقالے کے ضروری اجزا نقل کر رہے تھے یا ان کی تلخیص کر رہے تھے ۔ بہار کے سلسلے میں جو ہمیں موضوع سے ذرا ہٹنا پڑا ، اس کے لیے قارئین کرام سے معذرت طلب کرتے ہیں اور پھر پیٹر کے مقالے کی تلخیص یا ترجمہ ، جیسی بھی صورت ہو ، پیش کرتے ہیں ۔ پیٹر مطابقتِ الفاظ و معانی کو فن پارے کی غایت الغایات قرار دیتا ہے ۔ وہ کہتا ہے کہ ہر لفظ بالکل اپنے صحیح مقام پر اور پوری دلالتوں کے ساتھ استعمال کرنا چاہیے ۔ فن کار کو یاد رکھنا چاہیے کہ اس کا روئے سخن عالم کی طرف ہے ۔ اگر فن کار کوشش کرے گا تو اسے اپنے ذخیرۂ الفاظ میں بڑے نادر ، نفیس اور اعلی درجے کے الفاظ ملیں گے اور انھی کے صحیح استعمال سے اس کی انفرادیت ابھرے گی ۔ یہ تو مسلّم ہے کہ جہاں معانی پیچیدہ ، دقیق اور متنوع ہوں گے تو اسلوب میں بھی اس تنوع اور پیچیدگی کا سراغ ملے گا ۔ وہ یہ بھی کہتا ہے (شلّر کا ہم نوا ہو کر) کہ اچھا فن کار اس بات سے نہیں پہچانا جاتا کہ اس نے کون کون سے الفاظ برتے بلکہ اس کی انفرادیت یوں ابھرتی ہے کہ دریافت کیا جائے کہ اس نے معانی کے کون سے پہلو اور متعلقہ الفاظ حذف کر دیے کہ اختصار کلام کی جان ہوتا ہے[1] ۔ فلابیر اس معاملے میں کس قدر سخت گیر تھا ، اس کا ذکر پیٹر

---

۱ ۔ اس سلسلے میں فرانسیسی انشا پردازوں کے خیالات بڑے نادر اور نفیس ہیں ۔ مثال کے طور پر فلابیر کا یہ دعویٰ ہے کہ ایک خیال کو ادا کرنے کے لیے کچھ الفاظ کا مجموعہ معین ہو چکا ہے ، وہ مقدرات امور میں داخل ہے ، وہی استعمال ہوگا تو بات بنے گی ورنہ کلام ناقص رہ جائے گا ۔ بجنوری نے مقدمۂ دیوان غالب میں کہا ہے کہ الفاظ لعل و گوہر سے بھی زیادہ قیمتی ہیں اور مصنف انھیں بڑی احتیاط سے اپنی جگہ پر رکھتا ہے ۔

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

کی زبانی سنیے (وہ بظاہر کسی اور کی رائے نقل کر رہا ہے) ۔

''فلابیر کا عقیدہ تھا کہ ایک بات کہنے کے لیے بس ایک ہی لفظ موجود ہوتا ہے ۔ توصیف کے لیے ایک ہی اسم صفت تمام کائنات میں ملتا ہے ، فقرے میں جان ڈالنے کے لیے ایک ہی فعل موجود ہے جو کام دے گا ۔ اس لیے وہ اس معاملے میں مافوق الانسان بن کر جستجو کرتا ہے کہ جو الفاظ اور ترکیبات اسے درکار ہیں ، وہ کون سی ہیں ۔ ایک طرح اس کا عقیدہ تھا کہ ابلاغ میں ایک پر اسرار آہنگ ہوتا ہے اور ایک لفظ بھی زائد برتا جائے تو آہنگ کی لے بگڑ جاتی ہے اس لیے فلابیر اپنی جستجو میں مصروف رہتا ہے یہاں تک کہ اسے وہ لفظ مل جائے ۔ بڑے صبر سے کام لیتا ہے کہ وہ گوہرِ بےنظیر اس کے ہاتھ آ جائے جس کی تلاش میں وہ سرگرداں ہے ، وہ تفکرات میں گھرا ہوا بے قرار پھرتا ۔ لیکن اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ دنیا میں جتنے انداز بیان ہیں ، ان میں صرف ایک انداز ہے جو میرے معانی کو بیان کرنے کا اہل ہے ۔''

آخر میں پیٹر کہتا ہے کہ جو کچھ میں کہہ چکا ہوں ، اس کے پیش نظر اچھے فن‌کار میں چار خوبیاں پائی جاتی ہیں ؛ ایک تو یہ کہ فن کار انسان کی مسرت اور سعادت میں اضافہ کرنا چاہتا ہے ، دوسرے یہ کہ مظلوم کو جبر سے آزاد کرانا چاہتا ہے ، تیسرے یہ کہ انسان کو اخوت کی ایک لڑی میں پرونا چاہتا ہے اور چوتھی بات یہ کہ وہ ہمیں زندگی

(گزشتہ صفحے کا بقیہ حاشیہ)

اختصار کے متعلق مشرق میں بھی بڑی تاکید ہے کہ فن کار خواہ مخواہ کے الفاظ کے استعمال سے بچے اور مختصر ترین الفاظ میں اپنا مطلب بیان کرے ؛ مثلاً صاحبِ دبیرعجم (مولانا اصغر علی روحی) نے نعت میں ثنائی کا یہ شعر نقل کیا ہے :

تا بہ حشر اے دل ار ثنا گوئی
ہمہ گفتی چوں مصطفےٰؐ گوئی

بسر کرنے کی ترغیب دلاتا ہے تاکہ ہم عرفان کے مقام پر پہنچ کر اپنی زندگی سنوار لیں ۔ ان باتوں کے علاوہ اگر فن میں انسان کی روح بول رہی ہے اور فن کار کے مرتّب فن پارے نے اپنی منطقی جگہ حاصل کرلی ہے ، یعنی وہ انسانی زندگی کی وسیع عمارت میں ایک تعمیری جزو بن گیا ہے ، تو بھی آرٹ پیدا ہو جائے گا اور یہ بھی اعلیٰ درجے کا ہوگا[1] ۔

---

١ - پیٹر کے متعلق تمام معلومات تصنیف "Appreciations" سے لی گئی ہیں ۔ یہ کتاب لاہور میں شائع ہوئی ہے ، تاریخ اشاعت موجود نہیں ۔ اس میں پیٹر پر ایک مقدمہ ہے اور پھر اس کے دو مضمون ہیں ، آخر میں کچھ حواشی ہیں ۔ مجھے اس سے بہتر نسخہ پیٹر کا نہ مل سکا ۔ یہ نسخہ درسی کتابوں کے نوٹ کی طرح معلوم ہوتا ہے ۔

باب چہارم

اسلوب

پہلے تین بابوں میں یہ بات صراحت سے بیان کی جا چکی ہے کہ اسلوب در اصل فکر و معانی اور ہیئت و صورت ، یا مافیہ و پیکر کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔ لیکن انتقادی تصانیف میں اکثر و بیشتر کلماتِ مستعملہ کے معانی متعین نہیں ہوتے ، اور اسلوب کو محض انداز نگارش ، طرز بیان کہہ کر اس کلمے کی وہ تمام دلالتیں ظاہر نہیں کی جا سکتیں جن کا اظہار مطلوب ہے۔

انتقادی زبان

اس سلسلے میں پروفیسر مرے[1] نے بہت خیال افروز باتیں کی ہیں اور ان کے خیالات سے استفادہ کرنے کے بعد ہی دوسرے نقادوں کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ وہ پہلے باب میں لکھتے ہیں کہ جو لوگ دیر سے انتقاد میں مصروف رہے ہیں ، ان کا یہ عام تجربہ ہوتا ہے کہ اپنی ہی مستعملہ اصطلاحات اور تراکیب کے صحیح معانی کے متعلق ان کے دل میں اشتباہ پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ چاہتے ہیں کہ انتقاد کو ایک سائینس بنا دیں ، یہ خواب ہی خواب ہے ، یہ آرزو حقیقت میں کبھی تبدیل نہیں ہو سکتی۔ وہ بھول جاتے ہیں کہ انتقادی تحریروں کی سب سے زیادہ خوبی اسی بات میں پوشیدہ ہوتی ہے کہ کلمات و اصطلاحات مستعملہ لچک دار اور کچھ مبہم سے ہوتے ہیں ، ہاں جب نقاد اپنا فرض ادا کرنے بیٹھتا ہے تو وہ اپنے الفاظ و کلمات کو اس طرح استعمال کرتا ہے کہ اس کی بصیرت سے لچکدار کلمے میں

---

۱ - اسلوب کا مسئلہ ، آکسفورڈ ۱۹۶۵ع -

بے لچکی پیدا ہو جاتی ہے ، ابہام رفع ہو جاتا ہے اور نقاد جو کچھ کہنا چاہتا ہے ، قاری اسے صحیح صورت میں قبول کرنے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں ۔ بعض انتقادی اصطلاحات میں یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ ان کے دو مختلف معانی ہوتے ہیں جن میں تمیز کرنا بالکل دشوار نہیں ہوتا ۔ صرف یہی نہیں ، یہ کلمات و اصطلاحات ایک ایسی دنیائے تخیل میں بستے ہیں کہ انھیں استعمال کرتے وقت کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہم نے جو اصطلاحات یا کلمات برتے ہیں ، ان پر دونوں معانی کی پرچھائیں پڑنے لگی ہے (چاہے دونوں معانی میں معمولی سا تضاد بھی ہو) ۔ پڑھنے والا اس وقت یہ نہیں کہہ سکتا کہ کلمے کے جو دو مطلب ہیں ان کے امتزاج سے نیا مفہوم کیا پیدا ہوا ۔ مثال کے طور پر انھوں نے زوال پذیری (یا Decadence) کے کلمے پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شاید تمام انتقادی ادب میں اس سے زیادہ مظلوم لفظ کوئی نہیں ہوگا کہ مختلف آدمیوں نے اسے مختلف معانی میں برتا ہے ۔ اس سلسلے میں ان کے ارشادات کا عیناً ترجمہ کرتا ہوں :

''زوال پذیری اصلاً ایک تاریخی کلمہ یا اصطلاح ہے اور اس کا اطلاق کسی معاشرے کی تاریخ میں اُس زمانے پر ہوتا ہے جب پرانے ادارے کہنگی اور زوال پذیری کی طرف مائل ہو جاتے ہیں لیکن ابھی نئے ادارے ان کی جگہ لینے کے لیے وجود میں نہیں آتے ۔ گویا یہ کلمہ ایک عہد تغیر سے نسبت رکھتا ہے کہ ایک معاشری ڈھانچا گرنے کو ہے اور دوسرا ڈھانچا اس کی جگہ لینے کو ہے ۔ مورخ پرانے معاشرے کے کہسار کی چوٹی سے دیکھتا ہے کہ سامنے عدم زوال پذیری یا ارتقا کی وادی پھیلی ہوئی ہے ۔ اسی کلمے کا دوسرا مطلب ایک استعارے کی صورت رکھتا ہے؛ ادبی نقاد زوال پذیری کو اس معنی میں استعمال کرتا ہے کہ ادبیات کا ایک عہد اختتام تک پہنچا ، آدرش بدلے گئے ، اقدار بدلی گئیں ۔ یوں غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ یورپ میں اٹھارھویں صدی کے وسط میں ادبی زوال پذیری وجود میں آئی تھی ۔ اگرچہ میں نے کہا ہے کہ ادبی نقاد اس کلمے کو اسی معنی میں استعمال کرتا ہے لیکن دراصل مجھے کہنا چاہیے کہ اسے یوں

یہ کلمہ استعمال کرنا چاہیے ۔ در حقیقت ادبی نقاد عموماً یہ کلمہ یوں استعمال کرے گا کہ معاشرتی زوال کے زمانے میں جو ادب پیدا ہوگا ، اس پر بھی اس کا اطلاق ہو سکے گا ، حالانکہ یہ ادب ضروری نہیں کہ زوال پذیر ہو بلکہ ہوسکتا ہے اعلیٰ درجے کا ہو ۔ یا پھر ادبی نقاد اس کلمے کو یوں استعمال کرے گا کہ اس کا اطلاق اس ادب پر ہو جس میں معاشرتی زوال پذیری کی تصویریں کھینچی گئی ہیں ۔ روم کا جلنا اور نیرو کا بنسی[1] بجانا ، شعر معریٰ ، پیرس کے ان حصوں کا ذکر جہاں غریب فن کار رہتے ہیں ، سیاست طرازیاں ، الف لیلیٰ کی رنگین کہانیاں ، کسی ناول کے اچھے انجام کے لیے تحقیر ، یہ تمام باتیں اور سینکڑوں اور دلالتیں صرف ایک کلمۂ زوال پذیری میں موجود ہیں ۔ ظاہر ہے کہ یہ کلمہ اتنے معانی اور دلالتوں کا حامل نہیں ہو سکتا ۔ جو نقاد اپنے کلمات بڑی احتیاط سے استعمال کرتے ہیں اور ان کی دلالتوں کو ملحوظ خاطر رکھتے ہیں ، وہ بھی عموماً یہ کلمہ یوں استعمال کرتے ہیں گویا ادبی زوال پذیری ، معاشرتی زوال پذیری کے ساتھ ساتھ چلتی ہے ۔ یہ مفروضہ مشتبہ تو ضرور ہے اور غالباً بالکل غلط بھی ہے ۔''

سپیر

اس سلسلے میں ایک اور دانشور ، یعنی پروفیسر پرسی ول سپیر کی باتیں بھی شنیدنی ہیں جنھوں نے مغلوں کے زوال پذیر عہد پر نہایت اچھا تبصرہ کیا ہے (وہ در اصل ہنگامۂ ۱۸۵۷ء سے پہلے کی فضا اور کوائف سے بحث کر رہے ہیں) ۔ ان کے خیال میں جب معاشرہ زوال پذیر ہو جائے تو نہایت خود سر ، سرکش لیکن ساتھ ہی ذہنی طور پر تابناک انسان ضرور

---

۱ ۔ یہ بات کہ روم جل رہا تھا اور شاہنشاہ نیرو بنسی بجا رہا تھا ، مشتبہ ہے ۔ اگرچہ ادبی کتابوں میں اس کا ذکر بار بار آتا ہے لیکن کسی مستند تاریخی کتاب میں اس واقعے کے خد و خال نہیں ملتے ۔ جہاں تک میرے ناقص علم کا تعلق ہے ، یہ بات بھی مشکوک ہے کہ نیرو بنسی بجایا کرتا تھا ۔

وجود میں آتے ہیں - یعنی زوال پذیر معاشرہ بھی انفرادی خطِ دفاع سے عاری نہیں ہوتا - پروفیسر ٹائن بی نے اپنی تالیف 'مطالعۂ تاریخ' میں یہ بات بڑی وضاحت سے بیان کی ہے کہ زوال پذیر معاشروں میں ایسے ہی افراد دراصل معاشرے کی اصلاح کا بیڑا اٹھاتے ہیں - کبھی کامیاب ہوتے ہیں ، کبھی منگولوں کی طرح زوال کے سیلِ بے پناہ میں بہہ جاتے ہیں - اسی طرح پروفیسر پرسیول سپیر نے اس نقطے کی وضاحت کی ہے کہ زوال پذیر معاشرے میں جو ادب پیدا ہوتا ہے ، ضروری نہیں کہ وہ بھی زوال پذیر اور گھٹیا ہو - مغلوں کا زوال تو دراصل اُس وقت سے شروع ہو جاتا ہے جب میر نے ظہور کیا - اودھ کی معاشرت میں جو زوال پذیری کے عناصر ہیں ، وہ کسی سے پوشیدہ نہیں - لیکن اس کے باوجود میر ، درد ، ذوق ، مومن ، غالب ، شیفتہ ، مجروح اور انور سب اسی عہد میں پیدا ہوئے اور پروان چڑھے[1] -

اسلوب کے مختلف معانی

پروفیسر مرے نے زوال پذیری سے بحث کرنے کے بعد کلمۂ 'سٹائل' جس کا ترجمہ اس کتاب میں اسلوب کیا گیا ہے ، کے مختلف معانی بتائے ہیں - وہ کہتے ہیں کہ اسلوب کی جو تعریفات کی گئی ہیں ، وہ اگر گمراہ کن نہیں تو ناقص ضرور ہیں - مثلاً اسلوب کی یہ تعریف کہ مصنف کی مکمل شخصیت کا دوسرا نام اسلوب ہے ، بہ ظاہر بہت معنی خیز معلوم ہوتی ہے اور فلابیر اس کی تعریف بھی کرتا ہے ، لیکن تجزیہ کرنے سے تسلی بخش معانی ہاتھ نہیں آتے - ہنری بیل (سٹینڈھل) Henri Beyle (Stendhal) کہتا ہے : "اسلوب کے معانی یہ ہیں کہ فن کار کسی سلسلۂ فکر کے اظہار

---

۱ - دیکھیے : "Twilight of the Moguls" (دورِ مغلیہ کی شام) تالیف پرسیول سپیر ، کیمبرج یونیورسٹی پریس ، ۱۹۵۱ء - ذوق کے سوانح اور کلام پر جو محققانہ تصنیف مجلس ترقی ادب لاہور نے شائع کی ہے ، اس کا دیباچہ راقم السطور نے لکھا ہے ، اس میں بھی ان کوائف سے اور متعلقہ مباحث سے بہ تفصیل تعرض کیا گیا ہے -

کے وقت وہ تمام کوائف شامل کرے جو سلسلۂ فکر کے کامل ابلاغ کے لیے ضروری ہیں ۔''

اس تعریف میں یہ جھگڑے کی بات ہے کہ وہ کون سے کوائف ہیں جو ضروری ہیں ۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ہم جسے بلاغت کہتے ہیں ، سٹینڈھول کی تعریف کم و بیش اس سے مطابقت رکھتی ہے ، یعنی کلام کا مقتضائے حال کے مطابق ہونا ، لیکن یہاں بھی یہ مشکل ہے کہ کون یہ بات طے کرے کہ مقتضائے حال کن عناصر اور کوائف کا طالب ہے ۔

پروفیسر مرے کا یہ خیال درست ہے کہ ''اگر اسلوب کی سائنٹفک تعریف کرنے کی کوشش کی جائے تو جمالیات اور اصول انتقاد دونوں کو کھنگالنا پڑے گا ۔ اور میں تو چھ لیکچر شائع کر رہا ہوں ، چھ کتابیں بھی سائنٹفک بحث کے لیے کم ثابت ہوں گی ۔ میں تو صرف یہ چاہتا ہوں کہ اسلوب کے متعلق بعض مباحث آپ کی خدمت میں پیش کر دوں ۔ ظاہر ہے کہ یہ مباحث ناقص بھی ہوں گے اور تشنۂ تکمیل بھی ۔ لیکن اس پر غور کیجیے کہ انتقادی مضمون میں کبھی کسی شخص نے کسی مسئلے پر حرف آخر کہا ہے؟ اور کیا ہم چاہتے ہیں کہ ادبی مسائل پر سائنس کی طرح حرف آخر کہہ دیا جائے اور بات ختم ہو جائے ؟'' اس کے بعد انھوں نے ایسی باتوں سے بحث کی ہے جو جان کلام ہیں اور اس کتاب کا مغز ہیں ۔ یعنی یہ کہ اسلوب یا سٹائل کا کلمہ عموماً کن تین معانی میں استعمال ہوتا ہے ۔ انھوں نے تین فقرے لکھے ہیں اور انگریزی ادیبوں کا ذکر کیا ہے ۔ میں ان کی جگہ اردو ادیبوں کا ذکر کروں گا ۔ وہ کہتے ہیں کہ ان تین فقروں پر غور کیجیے (رسائل اور اخبارات کے نام بھی میں نے بدل دیے ہیں) :

(۱) میں جانتا ہوں کہ پچھلے ہفتے کے 'امروز' میں حالات حاضرہ پر کس نے نوٹ لکھا تھا ، یہ نوٹ لکھنے والا یقیناً احمد ندیم قاسمی تھا ۔ اس کا اسلوب ایسا ہے کہ گویا کسی نے چھاپ لگا دی ہو ۔ اشتباہ کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا ۔

(۲) پچھلی اتوار کو 'مشرق' میں مصر اور یہودیوں کی لڑائی کے متعلق جو کچھ امیرالدین صاحب نے لکھا ہے (فرضی نام سے) وہ دلچسپ تو

ضرور ہے لیکن ابھی انھیں لکھنے کا سلیقہ حاصل کرنا چاہیے ، سر دست تو ان کا کوئی اسلوب نہیں ۔

(۳) آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ مولانا ابوالکلام آزاد بڑی پیچیدہ ترکیبیں استعمال کرتے ہیں اور مغلق الفاظ کام میں لاتے ہیں لیکن ان میں ایک صفت ایسی ہے جو ان کے اس تمام طمطراق کے باوجود اور خندہ آور تصنع کے باوصف ان کو مستحق احترام بنا دیتی ہے اور ان تمام عیوب پر پردہ ڈال دیتی ہے ۔ ان کے لکھنے کا ایک خاص اسلوب ہے ۔

پہلے فقرے میں اسلوب جس معنی میں استعمال کیا گیا ہے ، اس کی وضاحت چنداں مشکل نہیں ۔ اسلوب سے مراد کسی لکھنے والے کی وہ انفرادی طرز نگارش ہے جس کی بنا پر وہ دوسرے لکھنے والوں سے متمیّز ہو جاتا ہے ۔ اس انفرادیت میں بہت سے عناصر شامل ہوتے ہیں اور اگر آپ اس بات کی مشق کرتے رہیں کہ آنیے بوجھیں یہ شعر یا نثر کا یہ ٹکڑا کس نے لکھا تھا تو آپ بتدریج اتنے مشاق ہو جائیں گے کہ انیس اور دبیر ، غالب اور ذوق ، میر حسن اور دیاشنکر نسیم کے کلام میں امتیاز کر سکیں ، یا حالی ، سرسید اور غالب کے نثر پاروں میں ان کی انفرادیت دیکھ سکیں ۔ ممکن ہے آپ یہ کہیں کہ دیاشنکر نسیم کی مثنوی کا وزن ہی بتا دے گا کہ یہ حسن کا کلام نہیں ، لیکن اگر آپ غور سے نسیم کی غزلیں پڑھیں تو جو نمایاں صفات آپ کو مثنوی میں ملتی ہیں ، وہ یہاں بھی نظر آئیں گی اور حسن کی غزلیں بھی پکار پکار کر کہیں گی کہ ہمارا مصنف کون ہے ، کیونکہ نور ، رنگ اور خوشبو کے تمثالات جیسے آپ کو میر حسن کے ہاں ملیں گے ، دیا شنکر کے ہاں نہیں پائے جائیں گے ۔ اسی طرح دیا شنکر کی غزل میں بھی مثنوی کی مرصّع کاری کا خاص رنگ صاف نظر آئے گا ۔ انیس اور دبیر کے معاملے میں بھی یہی صورت ہوگی ۔ کچھ عرصے کے بعد آپ کی شناخت مسلّم ہو جائے گی ، اگرچہ غلطی کا امکان باقی رہے گا ۔ غالب کے مکاتیب اور اس کی غزلوں پر بھی چھاپ لگی ہوئی معلوم ہوگی ۔ قریب تر شعرا میں یاس یگانہ چنگیزی لکھنوی کا لہجہ بالکل منفرد معلوم ہوگا ۔ آپ اصغر اور فانی سے اس کے کلام کا موازنہ

کریں گے تو آپ کو معلوم ہوگا کہ وہ اپنے معاصرین میں ایک نئی صدا، ایک نئے لہجے اور ایک نئے آہنگ کا مالک ہے۔ پنڈت دیاشنکر اور میر حسن کی ان غزلوں پر غور کیجیے :

نسیم : منت دلا! کسی کی نہ اصلا اٹھائیے
مر جائیے، نہ نازِ مسیحا اٹھائیے

چاہ اپنی مانتا نہیں وہ بے یقیں اگر
قرآں کا جامہ پہنیے، گنگا اٹھائیے

فراق دیدہ ہوں میں، وصلِ یار باقی ہے
خزاں رسیدہ چمن کی بہار باقی ہے

ہوا تو کہتی ہے صاف آمدِ بہارِ چمن
صدائے غنچہ و صوتِ ہزار باقی ہے

بتوں کے گھر سے ہم کو مقام یاس نہیں
امیدِ رحمتِ پروردگار باقی ہے[1]

میر حسن[2] : دل غم سے ترے لگا گئے ہم
کس آگ سے گھر جلا گئے ہم

ماتم کدۂ جہاں میں جوں شمع
رو رو کے جگر بہا گئے ہم

ہم نہ نکہت ہیں، نہ گل ہیں جو مہکتے جاویں
آگ کی طرح جدھر جاویں دہکتے جاویں

جو کوئی آوے ہے نزدیک ہی بیٹھے ہے ترے
ہم کہاں تک ترے پہلو سے سرکتے جاویں

---

۱ - مضامین چکبست ۱۹۲۸ع، انڈین پریس لمیٹڈ الہ آباد۔
۲ - 'نقوش' غزل نمبر، فروری ۱۹۵۶ع، طبع ثانی لاہور۔

زلف تک رخ سے نگہ جاوے نہ اک دن کے سوا
شام تک پہنچیے منزل جو سحر کو چلیے

جب میں چلتا ہوں ترے کوچے سے کترا کے کبھی
دل مجھے پھیر کے کہتا ہے اُدھر کو چلیے[1]

کیا غالب کی اس غزل پر اس کی چھاپ نمایاں نہیں ہے ؟

غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مئے گل فام بہت ہے

کہتے ہوئے ساقی سے حیا آتی ہے ورنہ
ہے یوں کہ مجھے دردِ تہِ جام بہت ہے

نے تیر کماں میں ہے نہ صیاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں
پابستگیٔ رسم و رہِ عام بہت ہے

ہوگا کوئی ایسا بھی کہ غالب کو نہ جانے
شاعر تو وہ اچھا ہے پہ بدنام بہت ہے

---

۱ - حسن کے ہم نام حسن بریلوی نے کہ داغ کے شاگرد تھے ، ایک غزل قیامت کی کہی ہے جس میں یہ مضمون بھی بڑی خوبی سے باندھا ہے (مقطع میں) :

حسن جب مقتل کی جانب تیغِ برّاں لے چلا
عشق اپنے قیدیوں کو پابہ جولاں لے چلا

بے مروت ناوک افگن ، آفریں صد آفریں
دل کا دل زخمی کیا ، پیکاں کا پیکاں لے چلا

دل کو ہم سمجھا بجھا کے لائے جاناں سے حسن
دل ہمیں سمجھا بجھا کر سوئے جاناں لے چلا

اصغر گونڈوی ، شاد عظیم آبادی ، جگر مراد آبادی ، فانی لکھنوی اور سید واجد حسین یاس یگانہ چنگیزی عظیم آبادی (لکھنوی) سب معاصر ہیں لیکن یاس کی غزل کا لہجہ اپنے معاصروں سے کس طرح مختلف ہے ، وہ ان اشعار میں دیکھیے :

پہاڑ کاٹنے والے زمیں سے ہار گئے
اسی زمین میں دریا سمائے ہیں کیا کیا

بلند ہو تو کھلے تجھ پہ راز پستی کا
بڑے بڑوں کے قدم ڈگمگائے ہیں کیا کیا

کس کی آواز کان میں آئی
دور کی بات دھیان میں آئی

علم کیا ، علم کی حقیقت کیا
جیسی جس کے گمان میں آئی

حسن کیا خواب سے ہوا بیدار
جان تازہ جہان میں آئی

یہ کنارہ چلا کہ کشتی ہے
کہیے کیا بات دھیان میں آئی

ان کا ایک مثلث اردو میں ایک شاہکار ہے - دو بند سماعت فرمائیے :

ناخدائے کم ہمت ہاتھ پاؤں مار آیا
تہہ کی کیا خبر لاتا حوصلہ بھی ہار آیا
پار اتارنا کیسا بار سر اتار آیا

کشتیٔ حیات اپنی بہہ رہی تھی دھارے پر
سنگ دل تماشائی ہنستے تھے کنارے پر
دل وہی شکستہ دل پھر بروئے کار آیا[1]

---

۱ - 'نقوش' غزل نمبر (مذکور)

ابوالکلام آزاد کے اس نثری پارے پر کیا کوئی شبہہ ہوسکتا ہے کہ یہ ان کا کرشمۂ قدرت نہیں ہے ؟

"سبحان اللہ چارہ فرمائے غیبی کی کارسازیاں اور راہ نمائیاں اوارگان غفلت کی دستگیریاں جذبۂ توفیق کب سے اپنی طرف کھینچ رہا تھا مگر غفلت کی درماندگی دامن گیر تھی ۔ جمالِ حقیقت کب سے بے نقاب تھا مگر پردۂ کج نظری حایل تھا ۔ کرشمۂ عنایت کب سے اِشارہ رہا تھا لیکن نفس کے ہنگاموں میں دل غافل تھا ۔ ناکامیٔ عشق نے آخری ضرب لگائی تو یکایک آنکھیں کھل گئیں ، دیکھا تو ایک دوسرے ہی عالم کی ہوش ربائیاں سامنے تھیں ۔ نہ وہ آسمان تھا نہ وہ زمین تھی ، نہ وہ آفاق نہ وہ انفس ۔ جس ہاتھ کی رہنمائی نے یہاں تک پہنچایا تھا ، خود اس کو بھی ڈھونڈا تو پتہ نہ تھا ۔ گویا وہ ایک چراغ تھا کہ جب رات کی تاریکی میں چلتے رہے ، دلیلِ راہ رہا ، جب صبح ہوئی تو ضرورت نہ تھی ، بجھا دیا گیا ۔

نعرہ زد عشق دینِ ما بگریخت
کفر نیز از کمینِ ما بگریخت

آنکھوں کا تو یہ حال تھا ، کان لگائے تو اندر اور باہر سے صرف یہی ایک صدا آ رہی تھی :

ترا ز کنگرۂ عرش می‌زنند صفیر[1]
ندانمت کہ دریں دامگہ چہ افتادست

وہی دنیا جس کے میکدۂ خود فراموشی نے غفلت کے جام انڈھائے تھے ، اپنے ہر جلوے سے آنکھوں کو ، اپنے ہر نغمے سے کانوں کو سرمستی و سرشاری کی دعوتیں دے رہی تھی ۔ اب اس کا کونہ کونہ چپہ چپہ ہشیاری و بینش کا مرقع تھا ، بصیرت و معرفت کا درس تھا ،

---

۱ ۔ **صفیر زدن :** پرندوں کو دانہ ڈالنے کے لیے جو آوازِ خاص نکالی جاتی ہے ، اس کو بھی صفیر کہتے ہیں ۔ یوں الفاظ کے معانی کے سلسلے طویل اور دلچسپ ہیں لیکن ہمارے دائرۂ بحث سے خارج ۔

ذرے ذرے کو گرم گفتار پایا ، پتے پتے کو مکتوب و مسطور دیکھا ، پھولوں نے زبان کھولی ، پتھروں نے اٹھ اٹھ کر اشارے کیے ، خاکِ پامال نے اڑ اڑ کر گہر افشانیاں کیں ، آسمانوں کو بارہا اترنا پڑا تاکہ سوالوں کا جواب دیں ، زمین کو کتنی ہی بار اُچھلنا پڑا کہ فضائے آسمانی کے تارے توڑ لائے ۔ فرشتوں نے بازو تھامے کہ کہیں لغزش نہ ہو جائے ، سورج چراغ لے کر آیا کہ کہیں ٹھوکر نہ لگ جائے ۔ سب نے نقاب اتار دیے ، سارے پردے چھلنی ہوگئے ۔ سب کی ابروؤں میں اشارے تھے ، سب کی آنکھوں میں حکایتیں بھری تھیں ۔ سب کے ہاتھ بخشش و قبولیت کے لیے دراز تھے[1]۔''

اسی طرح غالب کے اس مکتوب کو حالی ، شبلی ، سرسید ، مہدی افادی ، عبدالستار ، چودھری محمد علی رودلوی کے مکاتیب کے درمیان رکھ دیجیے ، فوراً واضح ہوگا کہ یہ ٹکڑا غالب کا ہے ۔ غالب علی کل غالب :

''پانچ لشکر کا حملہ پے بہ پے اس شہر پر ہوا : پہلے باغیوں[2] کا لشکر : اس میں اہلِ شہر کا اعتبار لٹا ۔ دوسرا لشکر خاکیوں کا ؛ اس میں جان و مال و ناموس و مکان و مکین ، آسمان و زمین و آثار ہستی سراسر لٹ گئے ۔ تیسرا لشکر کال کا ؛ اس میں ہزار ہا آدمی بھوکے مرے ۔ چوتھا لشکر ہیضے کا : اس میں بہت سے پیٹ بھرے مرے ۔ پانچواں لشکر تپ کا ؛ اس میں تاب و طاقت عموماً لٹ گئی ، مرے آدمی کم لیکن جس کو تپ آئی اس نے پھر اعضا میں طاقت نہ پائی. . . ہے ہے کیونکر لکھوں ، حکیم رضی الدین خاں کو قتل عام میں کسی خاکی نے گولی مار دی اور احمد حسن خاں ان کے چھوٹے بھائی اسی دن مارے گئے ۔ طالع یار خاں ٹونک میں زندہ ہیں پر یقین ہے کہ مردہ سے بدتر ہوں گے ۔ میر چھوتم نے بھی پھانسی پائی ۔ حال صاحبزادہ میاں نظام الدین کا یہ ہے کہ جہاں سب اکابر شہر

---

۱ ۔ تذکرہ ، مکتبۂ احباب انار کلی لاہور ، مرتبہ فضل الدین احمد مرزا ، طابع اشرف پریس لاہور ۔

۲ ۔ غالب کے الفاظ بعینہٖ نقل کیے جا رہے ہیں ۔

بھاگے تھے ، وہاں وہ بھی بھاگ گئے ۔''

انگریزی میں (پروفیسر مرے کہتے ہیں) شیکسپیئر کے ہاں آہنگ اور ترنم کا ایک خاص اسلوب ہے ۔ استعارے کی مناسب فراوانی ہے کہ علامت کے بعد علامت چلی آتی ہے ، اور ان باتوں میں اس کے معاصروں میں کوئی بھی اس کا حریف نہیں ۔ جب انشا پرداز واحد متکلم میں بات کرے تو یہ دیکھیے کہ اس نے اپنے سلسلۂ فکر کو کس طرح پیش کیا ، اپنے الفاظ اور تراکیب کی کیا صورت تراشی ۔ جب ناول یا افسانے کا ذکر ہو تو آپ پہلے اس کے اظہار کے خصائص اور ابلاغ کی صفات پر غور کرتے ہیں ، پھر اس کی بصیرت ، اس کے القا کا سراغ لگاتے ہیں ۔

واضح رہے کہ یہ کہنا کہ کسی شخص میں حیرت انگیز اور عجیب و غریب انفرادیت ہے ، کچھ معنی نہیں رکھتا ، نہ اس سے اس کی تعریف و مدح مقصود ہوتی ہے ۔ انگریزی میں جانسن کی تحریر جانسنی(Johnsonse) کہلاتی ہے کہ اس کی انفرادیت دل پذیر نہیں ۔ ہنری جیمز (امریکہ کا مشہور ناول نگار) کے متعلق ایچ ۔ جی ۔ ویلز نے کہا ہے کہ انداز نرالا ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ گویا کوئی پانی کا بھینسا ، مٹر کا دانہ اٹھانے کی کوشش کر رہا ہے ۔ مراد یہ ہے کہ انفرادیت عجایب و غرایبِ ادبیات میں شامل نہیں ہونی چاہیے ورنہ انفرادیت انداز تو مسلّم ہو جائے گا لیکن ذوقِ سلیم ایسے انداز یا اسلوب کو اچھا نہ کہے گا ۔

مثال کے طور پر مولانا ابوالکلام آزاد کے پہلے انداز تحریر کے بعد یہ نمونہ دیکھیے (یا فسانۂ عجائب کی عبارت پر نظر ڈال لیجیے) :

''ان اقوال سے معلوم ہوا کہ اس زمانے میں حیلہ تراشیوں کی بنیاد پڑچکی تھی ۔ یہ کتاب و سنت سے بُعد و ہجر اور ترک براہین یقینیات شرعیہ و تشبث بہ ظن و تخمین ، بحث و تعرض ، و تلعب بہ طلسمات اوہام و اہوا و قیاس غیر صالح وغیر موید بالوحی کے شجرۃ الزقوم کے ابتدائی برگ و بار تھے جو آگے چل کر اس قدر پھلے پھولے کہ علم و عمل کا کوئی گوشہ ان کے ثمرات روئیہ و خسیہ سے خالی نہ رہا ۔ اور ... شریعت الٰہیہ طرح طرح کے ظنون فاسدہ و آراء مشتبہ و

قیاسات متخالفہ و سبل متفرقہ و طرایق قدوا و قواعد متناقضہ و تاویل الجاہلین، و انتحال المبطلین، و حیل المتین۔ ۔ کا مجموعہ بنا دی گئی۔''

یہ اقتباس بھی ''تذکرہ'' سے لیا گیا ہے جو مولانا کے علم و فضل اور ان کے انفرادی طرز تحریر اور اسلوب نگارش کا آئینہ‌دار ہے لیکن نقاد مشکل سے راضی ہوں گے کہ اس ٹکڑے کو آزاد کی نمائندہ نثر کا درجہ دیں اور اسلوبِ بیان کی انفرادیت کے نمونے کے طور پر پیش کریں۔ تو مقصود یہ ہے کہ انفرادیت اچھی بھی ہوسکتی ہے اور بری بھی اور صرف اچھی انفرادیت سے اچھا اسلوب پیدا ہوتا ہے۔ محض کچھ الفاظ کا استعمال اور مغلق تراکیب وضع کرنے کی قوت سے اسلوب کی خوبی پیدا نہیں ہوتی۔ اس اجمال کی تفصیل آگے آئے گی۔

مولانا ابوالکلام آزاد ہی کا اسلوب ذرا ملحوظ خاطر رکھیے۔ 'تذکرہ' میں ان کی انفرادیت محض انفرادیت ہے، خوبیٔ نگارش یا حسنِ اسلوب نہیں۔ ''غبار خاطر'' میں البتہ ان کی تحریر اس اسلوب کی کسوٹی پر پوری اترتی ہے جو مطلوب و مقصودِ ادب ہے۔ اس طرح جب یہ انفرادیت، جس کا ذکر پہلے فقرے میں کیا گیا ہے، تکمیلِ فن کے مراحل طے کرتی ہے تو خوبی کہلاتی ہے۔

دوسرے فقرے میں جو اسلوب کا لفظ استعمال کیا گیا ہے تو اس سے مراد صرف اظہار فن کی تکمیل ہے۔ جب یہ کہا گیا تھا کہ ''امیرالدین صاحب کی تحریر دلچسپ تو ضرور ہے لیکن اسے لکھنے کا سلیقہ حاصل کرنا چاہیے، سر دست تو ان کا کوئی اسلوب نہیں'' تو مراد یہ تھی کہ فن کار اظہار کے مختلف پیرایوں پر قدرت نہیں رکھتا اور وہ طریقِ اظہار دریافت نہیں کر سکا جو اس کے مفہوم کا ابلاغ کامل بھی کردے اور اس کی انفرادیت بھی مسلّم کردے۔ پروفیسر مرے کے خیال میں اس معنی میں یعنی تحریر کے سلیقے میں فرانسیسی صحافی بہت مشاق ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف انگریزی صحافی بالعموم روانیٔ بیان اور ترتیبِ افکار کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ دراصل پروفیسر مرے یہ کہنا چاہتے ہیں کہ دوسرے معنی میں جو اسلوب کا لفظ برتا گیا ہے تو اس کا اطلاق ایک فلسفی پر تو ہو سکتا

ہے لیکن کسی انشا پرداز پر ، ناول نگار یا شاعر پر اسلوب کے اس معنی کا اطلاق نہیں ہو سکتا ۔ مراد یہ ہوئی کہ دوسرے فقرے میں اسلوب کا کلمہ محض افکار کے اظہار و ابلاغ کے لیے استعمال کیا گیا ہے ، جذبات اور واردات کے ابلاغ سے یا ایک دنیائے خیالی کی تصویر کھینچنے سے اس کا کوئی تعلق نہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فلسفی صرف ایک نظامِ فکر پیش کرتے ہیں اور ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جس اسلوب میں یہ نظام پیش کیا گیا ہے ، وہ تخلیقی ہے یا نہیں ۔ اس کے برخلاف شاعر یا ناول نگار افکار نہیں پیش کرتے ، ان کے ہاں ادراکات ، وجدانات اور جذباتی معتقدات ہوتے ہیں جنھیں وہ تخئیل کے سانچے میں ڈھال کر پیش کرتے ہیں ۔ اگر انھوں نے ایسا کردیا ہے ، اور ظاہر ہے کہ ناول نگار اور شاعر ایسا ہی کرتے ہیں ، تو ان کے متعلق یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ان کو لکھنے کے فن کی مہارت حاصل کرنی چاہیے ۔ پروفیسر رچرڈز نے بھی یہ بات کہی ہے کہ شعر برا ہو ہی نہیں سکتا ، ناقص ضرور ہو سکتا ہے ۔ مراد یہ ہوئی کہ شعرا لکھنے کے فن پر مہارت تام رکھتے ہیں ، تبھی وہ اپنی ذات کا اظہار کرسکتے ہیں ۔ ناول بھی اگر تخئیل کے سانچے میں یوں سمو دیا گیا ہے کہ کڑی سے کڑی مل جائے ، ہر جزو اپنے کل سے ایک نسبتِ خاص رکھتا ہو اور تمام اجزا مل کر ایک ایسے کل کی تخلیق کریں جو زندگی کا ترجمان بھی ہو اور زندگی پر ایک نقطۂ نظر کا شارح بھی ، تو یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ اس معنی میں اسلوب کا اطلاق ناول نگار پر بھی ہوگا ۔ بات یہ ہے کہ جیسا کہ اقبال نے تصریح کردی ہے ، وہ دنیائے نو جو ناول نگار پیش کرنا چاہتا ہے یا جس دنیا کی تصویریں کھینچنا چاہتا ہے ، وہ پہلے اس کے ذہن میں پرافشاں ہے ، پھر تخئیل کے سانچے میں ڈھل کر خارجاً متشکل ہوتی ہے ۔ یہ بات البتہ ملحوظ رہے کہ اقبال فطرت کی وہ تصویر نہیں کھینچنا چاہتا جو موجود ہے بلکہ اس کی معیاری تصویر پیش کرنا چاہتا ہے ۔ اسی طرح منطقی جدل و جدال اور مناظروں کا عالم ہے ؛ یہاں بھی یہ ملحوظ ہوتا ہے کہ افکار مرتب و مدون ہوکر یکے بعد دیگرے یوں پیش کیے جائیں کہ دلیل اپنے پورے رنگ میں ظاہر ہو ۔

یہ درست ہے کہ معانی اور بیان کی کچھ خصوصیتیں ہیں جن کا لکھنے میں دھیان رکھنا پڑتا ہے۔ صرف و نحو کی کچھ پابندیاں ہیں، لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ محض ان باتوں کا لحاظ رکھنے سے اسلوب پیدا نہیں ہو سکتا، یعنی اس معنی میں بھی جہاں وہ مہارتِ تحریر سے عبارت ہوتا ہے۔ میرے خیال میں تو اعلیٰ درجے کے فن کار صرف و نحو اور معانی و بیان کی پابندیوں اور حدود کو توڑ بھی سکتے ہیں اور اس کے باوصف وہ اسلوب بھی اپنی تحریر میں پیدا کرسکتے ہیں جو مقصود فن ہے۔ انگریزی میں شیکسپیئر اور کانراڈ اس بات کی مثالیں مہیا کرتے ہیں۔ کانراڈ کے متعلق تو ایک نقاد نے یہاں تک لکھا ہے کہ "وہ غلط انگریزی لکھتا ہے لیکن کیسی اچھی انگریزی لکھتا ہے۔"

اب تیسرے فقرے میں اسلوب کا کلمہ جس معنی میں استعمال کیا گیا ہے، اس پر غور کیجیے کہ مارلو میں تصنع اور الفاظ کا طمطراق کیسا ہی کیوں نہ ہو، بہرحال اس کا ایک اسلوبِ خاص ہے، یہی اسلوب مطلوب و مقصودِ فن ہے۔ ہم اس اسلوب کا شاید مکمل تجزیہ نہ کرسکیں، نہ اس کی جامع و مانع تعریف کر سکیں لیکن ہم سب جانتے ہیں کہ اس کا مطلب کیا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ مارلو نے جس خوبصورتی سے اور جس اسلوب خاص سے اپنی چیزیں لکھی ہیں، شیکسپیئر بھی وہاں پر نہیں مار سکتا۔ اس کا جلال شاہانہ کسی کو نزدیک نہیں پھٹکنے دیتا۔ یہ بات البتہ بڑی وضاحت سے کہنی چاہیے کہ ہر چند یہ اسلوب جو مطلوبِ فن ہے اور مقصودِ ادب ہے، انفرادیت سے ماورا ہوتا ہے، لیکن مشکل یہ ہے کہ اس کا ظہور ہمیشہ منفرد طریقے پر ہوتا ہے۔ یہاں اسلوب اپنے معانیٔ مطلق میں استعمال کیا گیا ہے۔ یہاں فن کار کی ذات اور آفاق اقدار گویا مل جل کر شیر و شکر ہو گئی ہیں۔ اسی اسلوب میں فن کار اپنی ذاتی واردات اور تجربات کو آفاق تجربات کے سانچے میں ڈھال دیتا ہے، غمِ ذات کو غمِ جہاں بنا دیتا ہے، غمِ یار، غمِ روزگار میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہ اسلوب ادبی تخلیق کا نقطۂ عروج ہے اور اس کے بغیر کلاسیکی عظمت کبھی حاصل نہیں ہوسکتی۔

نظیر اکبر آبادی

اُردو میں پہلے تو نظیر اکبر آبادی کا کلام دیکھیے : نہ وہ صرف و نحو کی پروا کرتا ہے ، نہ تلفظ کی ، نہ املا کی اور نہ معانی و بیان کے پھیر میں پڑتا ہے ، لیکن جب شعر کہتا ہے تو وہ انفرادیت جو مقصود فن ہے ، صاف ظاہر ہوتی ہے ، اور ہم نہ صرف بلا خوفِ تردید کہہ سکتے ہیں کہ یہ نظیر اکبر آبادی کا کلام ہے بلکہ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ اسلوب اسی سے مخصوص ہے اور کوئی دوسرا شاعر اس طریقِ اظہار پر قادر نہیں ۔ اس کا ''آدمی نامہ'' جس میں انسان کی فطرت کے متضاد پہلو نمایاں کیے گئے ہیں ، ایک غیر فانی شاہکار ہے اور اتنا مشہور ہے کہ اس کا اقتباس دینا بھی ضروری نہیں ۔ اس شاعر کا دائرۂ تخیل اتنا وسیع ہے کہ حمد و نعت و منقبت سے لے کر سراپا اور غزل تک اور مختلف تقریبات کے بیان سے لے کر تصوف کے حال و قال تک سبھی کچھ اس کے ہاں موجود ہے اور اس کے اسلوب خاص سے متصف ہے ۔ عوام الناس بلکہ بعض اوقات خواص بھی اس غلطی میں مبتلا ہو جاتے ہیں کہ اندازِ نگارش یا اسلوب واضح اور تصویریت سے مختص ہو تو عامیانہ ہو جاتا ہے ۔ جہلا تو یہ خیال کرتے ہیں کہ اسلوب پامال ، فرسودہ اور پیش پا افتادہ استعارے اور تشبیہات استعمال کرنے سے عبارت ہے ۔ اس کے ساتھ شوکتِ الفاظ اور طمطراق بھی ہو تو پڑھنے والوں پر زیادہ رعب پڑتا ہے ۔ نظیر اکبر آبادی کا کلام پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ ایسے لوگ کتنی سخت غلط فہمی میں مبتلا ہیں ۔ وہ مناظرِ فطرت سے لے کر اپنی مخصوص ذاتی واردات تک ایک اسلوبِ خاص میں یوں بیان کرتا ہے کہ اظہار و ابلاغ کا فریضہ کاملاً ادا ہو جاتا ہے ۔ اس کے کچھ اشعار سنیے ۔ تصوف کی واردات سے جو لوگ گزرتے ہیں ، ان کا بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے :

کیا علم انھوں نے سیکھ لیے جو بن لکھے کو باچے ہیں
اور بات نہیں منہ سے نکلے بن ہونٹ ہلائے جانچے ہیں
دل ان کے تار ستاروں کے ، تن ان کے طبل طمانچے ہیں
منہ چنگ زباں دل سارنگی پا گھنگھرو ہاتھ کھانچے ہیں

ہیں راگ انھی کے رنگ بھرے اور بھاؤ انھی کے سانچے ہیں
جو بےگت بے سر تال ہوئے بن تال پکھاوج ناچے ہیں

انسان بتدریج مرتا چلا جاتا ہے اور علامات و آثار برابر اسے متنبہ کرتے ہیں لیکن وہ موت کو اپنے آپ سے دور سمجھتا ہے ، یہاں تک کہ مرنے کے بعد بھی اسے یہی گمان گزرتا ہے کہ کوئی اور مر گیا ۔ یہ نہایت نازک اور دقیق نفسیاتی مقام اور کیفیت ہے لیکن نظیر اکبر آبادی (صرف و نحو سے بے پروا ہوکر) بہ کمال مہارت اپنی بات کا اظہار و ابلاغ کرتا ہے :

جب یار نے اُٹھائی چھڑی تب خبر پڑی
اور ووں ہی[1] اک بدن پہ جڑی تب خبر پڑی

الفت کی آگ دل میں پڑی تب خبر پڑی
جب آنکھ اس صنم سے لڑی تب خبر پڑی
غفلت کی گرد دل سے جھڑی تب خبر پڑی

ڈاڑھی[2] کی جب کہ رات گئی اور صبح ہوئی
تو بھی یہ دل میں خوش تھے کہ مرنا نہیں ابھی

دلبر کھڑا بجاوے تھا گھڑیال عمر کی
سن سن کے سن تو ہوتے تھے پر کچھ خبر نہ تھی
باجی جب آ گجر کی گھڑی تب خبر پڑی

چھاتی پہ چڑھ قضا نے لیا جب گلے[3] کو گھونٹ
پانی کا پھر تو آہ نہ اترا گلے سے گھونٹ

---

۱ - وہیں ۔
۲ - یعنی بال سپید ہوئے ۔
۳ - قافیے میں تصرف دیکھ لیجیے ۔ (کلیات نظیر ، مرتبہ عبدالباری آسی ۔ حیات بے نظیر ، مولفہ پروفیسر شہباز ، نسخہ کم یاب ، مملوکہ مجلس ترقی ادب لاہور کا مطالعہ سودمند ہوگا ۔

اکھڑی بدن سے جان بھی رگ رگ سے چھوٹ چھوٹ
پنجہ دکھایا شیر نے تب بھی یہ سمجھے جھوٹ
جب چاب لی گلے کی نلی تب خبر پڑی

جب پالکی میں چڑھ کے چلا آپ کا بدن
کلمہ نقیب پڑھتے چلے ساتھ کر بھبن
تو بھی یہ کہتے تھے کہ ہوا کون بے وطن
جب آئے اس گڑھے میں نظیر اور ہزار من
اوپر سے آ کے خاک پڑی تب خبر پڑی

حسن گریز پا کے نقش کھینچنے میں نظیر کو کمال حاصل ہے ۔ وہ چیز جسے آن اور چھب کہتے ہیں اور جس کی طرف سودا نے یوں اشارہ کیا ہے :

سودا جو ترا حال ہے ایسا تو نہیں وہ
کیا جانیے تونے اسے کس آن میں دیکھا

اس کی تمثال خیال یا اس کا پیکر دلفریب تو شعر میں نہیں آ سکتا ، صرف اس کی طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے ، لیکن نظیر سراپا میں یہ کوشش ضرور کرتا ہے کہ اس آن یا چھب کی کیفیت خاص قاری تک منتقل کر دے جس نے اسے آتش بہ جان بنا رکھا ہے ۔ میرے خیال میں وارث شاہ نے ہیر کے حسن کی تصویر کشی کرتے ہوئے شاید اسی چھب کے نمایاں ترین اور سب سے معنی خیز پہلو کی طرف اشارہ کیا تھا :

سرخی ہونٹاں دی لہوڑ دنداسڑے دا کھوجے کھتری قتل بزار وچوں
شاہ پری دی بھین پنج پھول رانی گجھی رہوے نہ ہیر ہزار وچوں

دوسرے مصرعے میں جو بات کہی گئی ہے کہ ہیر کہیں ہو ، نظر اس ہی پر جا کر جمے گی کہ یہ رہا حسن دل آرا کا دل پذیر ترین روپ ، شاید چھب کی صفت خاص ہے ۔

بہرحال نظیر کے دو بند بھی سن لیجیے :

کبھی وہ ناز میں ہنس کر جو وہ باتیں بناتی ہے
تو اک اک بات میں موتی کو پانی کر بہاتی ہے
ادا و ناز میں چنچل عجب عالم دکھاتی ہے
وہ سمرن موتیوں کی انگلیوں میں جب پھراتی ہے
تو صدقے اس کے ہوتے ہیں لڑے ہر پور پر موتی

غلط ہے اس بت رنگیں کو برگ گل سے کیا نسبت
کہ جن کی ہے عقیق اور پنے اور یاقوت کو حسرت
ادا ہٹ کچھ ہنسی کی اور اس پر پان کی رنگت
وہ ہنستی ہے تو کھلتا ہے جواہر خانۂ قدرت
ادھر لعل اور اُدھر نیلم ، ادھر مرجان اُدھر موتی

اس دوسرے بند کے چوتھے شعر میں ایسی کیفیت انبساط و نشاط کی سمو دی گئی ہے اور اسلوب ایسا مطابق معانی اور دلپذیر پیدا ہوا ہے کہ مصرع پڑھتے ہی ہنسی کی آواز سنائی دیتی ہے اور محبوبہ کے چمکتے ہوئے دانت دکھائی دیتے ہیں۔ مصرع حروف علت کے تال میل سے نغمے کی بہترین مثالوں میں سے ہے۔ پہلے ٹکڑے میں نیستی کی 'ی' دوسرے میں کھلتا کا 'الف' اور آخری 'ہ' میں 'الف' کے ساتھ 'ہمزہ' کمال فن ہے۔ 'ہنستی ہے' کے بعد فوراً 'کھلتا ہے' کا ٹکڑا حرف علت کی نیچی صدا کو فوراً الف کے ذریعے بلندی اور گمبھیرتا عطا کرتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے نکھاد اور کھرج کی سُریں مہارت سے استعمال کی جا رہی ہیں (شعر اور موسیقی کے ربط باہمی کے متعلق میں علیحدہ باب میں گفتگو کروں گا)۔

اسی شاعر کی ایک غزل بھی دیکھیے :

ایسا ہی[1] جو وہ خفا رہے گا
تو چاہ میں کیا مزا رہے گا

---

۱ - مجھے ہمیشہ مصحفی کی وہ غزل یاد آئی جس کا مطلع ہے :

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

مت ربط کر اس سے ورنہ اے دل
اپنے تو کیے کو پا رہے گا

دیکھیں گے ہم اک نگاہ اس کو
کچھ ہوش اگر بجا رہے گا

خوباں پہ میاں نظیر اپنا
ایسا ہی جو دل فدا رہے گا

پہلو سے نکل کے آخر اک دن
کوچے میں بتوں کے جا رہے گا

اس کلیات میں غزلیات ، مناظرِ قدرت کی تصویر کشی ، تقریبات کا بیان ، آگرے کے سیر تماشے ، مذہبی روایات ، 'واہ کیا بات کورے برتن کی —' جیسی نظمیں ، ایک دنیا آباد ہے ، جو دراصل آگرہ نہیں بلکہ ساری دنیا کے کوائف کو (مقامی خصوصیات سے قطع نظر) محیط ہے ۔ نظیر تماشائی بھی ہے ، تماشا بھی ، خود میلہ بھی ہے اور میلے میں شامل بھی ۔ حال و قال کی محفلوں کا رسیا بھی ہے اور محبوبانِ نازک بدن کا شیدا بھی ۔ اس کا کلیات اپنے زمانے کا (بلکہ ہمیشہ کا) طلسمِ ہوش ربا ہے ۔

غالب نے ایک غزل میں زوال پذیر دولت مغلیہ کا ترجمہ (انوکھے استعاروں اور ترکیبوں سے کام لے کر ، لیکن وضاحت اور روانی کو مدنظر رکھ کر) کیسے دل نشین انداز میں لکھا ہے کہ آج تک ظفر کے ان اشعار

(گذشتہ صفحے کا بقیہ حاشیہ)

اس رخ پہ نگاہ ہم نے کر لی
حسرت سے اک آہ ہم نے کر لی

اور حسنِ مطلع ہے :

نخوت سے جو کوئی پیش آیا
کج اپنی کلاہ ہم نے کر لی

پر بھی بھاری نظر آتا ہے ، جس میں ظفر نے شکایت کی تھی کہ حکومت انگریزی نے اس کی اہانت پر دانستہ کمر باندھ لی ہے ۔ پہلے ظفر کی زبانی اپنی حالت کی تصویر دیکھیے کہ یہ بھی اپنی جگہ اعلیٰ اور عمدہ اسلوب کا نہایت اچھا نمونہ ہے :

بات کرنی مجھے مشکل کبھی ایسی تو نہ تھی
جیسی اب ہے تری محفل ، کبھی ایسی تو نہ تھی

چشمِ قاتل مری دشمن تھی ہمیشہ ، لیکن
جیسی اب ہو گئی قاتل ، کبھی ایسی تو نہ تھی

پائے کوباں کوئی زنداں میں بنا ہے مجنوں
آتی آوازِ سلاسل کبھی ایسی تو نہ تھی

کیا سبب تو جو بگڑتا ہے ظفر سے ہر بار
تری خو حور شمایل کبھی ایسی تو نہ تھی

یہ بھی استعارے کی تمثال افرینیاں ہیں ۔ اب غالب کی پیکر تراشیاں اور استعارے کی بہار دیکھیے :

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے

لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ
یہ جنتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے

یا صبح دم جو دیکھیے آ کر تو بزم میں
نے وہ سرور و سوز ، نہ جوش و خروش ہے

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے ، سو وہ بھی خموش ہے

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

☆ ☆ ☆

---

۱ - جب یہ غزل لکھی گئی ، بہ ظاہر اس ہنگامے کے کوئی آثار نظر نہ آتے تھے جو ۱۸۵۷ع میں برپا ہوا لیکن خود غالب نے صراحت سے کہا ہے کہ یہ تصویر جو مجھے مستقبل کی دکھائی گئی ہے ، وہ در اصل نوائے سروش ہے - سروش کے متعلق پروفیسر محمد معین مرتب برہانِ قاطع نے بہت اچھی دادِ تحقیق دی ہے اور اصل متن کے اغلاط دور کیے ہیں - مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ پہلے 'اوستا' میں سرؤشہ بہ معنی اطاعت و فرماں برداری استعمال ہوتا تھا - پھر ایک ایسے فرشتے کا نام ہوگیا کہ صاحبِ علم و عرفان تھا اور بزرگ و مہین (مہ = بڑا + مہین اسی سے ہے) اس کی صفات تھیں - رفتہ رفتہ زرتشت کے مسلک کے متعلق آخری عہد میں جو کتابیں شائع ہوئیں اور فرہنگ ہائے فارسی میں یہ جبریل کا ہم معنی ہوگیا (زیادہ تفصیل کے لیے دیکھیے: مزد یسنا از محمد معین اور آثار الباقیہ از البیرونی) -

باب پنجم

اسلوب اور شخصیت

ایک دانشور[1] کا قول ہے کہ اسلوب کے متعلق جتنے مباحث ہیں ، وہ مجھے الٹے بلٹے دکھائی دیتے ہیں ۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے معمار بجائے بنیادوں کو استوار کرنے کے پچی کاری اور دوسرے اسباب زینت کی طرف متوجہ ہو جائے ۔ عموماً نقاد رمز تحریر کی نقاب کشائی کرنے بیٹھ جاتے ہیں ؛ مثلاً یہ کہ الفاظ کا انتخاب اس طرح کیا جائے ، تراکیب و تشبیہات یوں استعمال کی جائیں ، پارہ بندی[2] کا یوں لحاظ رکھا جائے اور توقیف کے استعمال سے یوں فائدہ اٹھایا جائے ۔

مسٹر سیموئل بٹلر لکھتے ہیں :

''فن کار کو چاہیے کہ وہ اپنی تحریر میں زور ، اختصار اور حسن تعبیر کی صفات پیدا کرے (کہ بری چیز بھی اچھی معلوم ہو[3]) ۔ وہ ایک فقرے کو تین چار بار لکھ کر دیکھے گا کیونکہ اس سے کم مشق میں بات نہیں بنے گی ۔ وہ اس بات کو ملحوظ خاطر رکھے گا کہ اپنی بات کی تکرار نہ کرے ۔ وہ اپنے مواد کو اس طرح مرتب و منظم کرکے پیش کرے گا کہ قاری تک اس کا منتقل ہونا آسان ہو جائے گا ۔ وہ بیکار الفاظ چھانٹ دے گا بلکہ بیکار مواد سے بھی پرہیز کرے گا ۔ یوں

---

۱ ۔ ایف ۔ ایل ۔ لوکس : 'سٹائل' لندن ، ۱۹۵۵ع ۔

۲ ۔ پیراگراف (Paragraph) ۔

۳ ۔ اصل متن میں Euphemistically استعمال کیا گیا ہے ۔ لیکن لوکس لکھتے ہیں کہ بٹلر نے یقیناً Euphoniously لکھا ہوگا کیونکہ بٹلر کبھی یہ گوارا نہ کرتا کہ بری چیزوں کو اچھا کہے ۔

کہہ لیجیے کہ اس سلسلے میں اسے اپنے سٹائل یا اسلوب کی اتنی فکر نہیں ہوگی جتنی پڑھنے والوں کی سہولت کی۔ نیومین اور آر۔ ایل سٹیونسن جیسے مصنف سمجھتے ہیں کہ پہلے اپنا ایک اسلوب معین کرنا چاہیے اور پھر اپنی تحریر کو اس سے مزین کرنا چاہیے۔ میں اس بات کو وضاحت سے کہہ دینا چاہتا ہوں کہ میں نے اپنے اسلوب کے متعلق ذرا بھی تردد نہیں کیا۔ یہ بھی نہیں سوچا کہ میرا کوئی اسلوب ہے یا نہیں۔ مجھے تو اس بات سے غرض رہی ہے کہ رواں، سلیس عبارت میں صاف اور کھری بات کہہ دوں۔ میں یہ سمجھنے سے قاصر ہوں کہ جب مصنف شعوری طور پر اسلوب کے کوائف مدنظر رکھتا ہے تو کیا اس کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ خود اسے بھی نقصان ہوگا اور پڑھنے والوں کو بھی۔''

فسانۂ عجائب اور اسی قسم کی تحریروں میں اسلوب ایک علیحدہ چیز کے طور پر نظر آتا ہے اور فن کار اسی ابتدائی غلط فہمی میں مبتلا ہوجاتا ہے کہ انفرادیت اچھے اسلوب کی پہچان ہے۔ اس کے برخلاف میر امن کی باغ و بہار میں کہانی اس روانی اور خوبصورتی سے چلتی ہے کہ یہ گمان بھی نہیں ہوتا کہ مصنف کو اپنے اسلوب کے متعلق کوئی تردد کرنا پڑا۔

لوکس نے ٹھیک لکھا ہے کہ بٹلر نہایت اعلیٰ اسلوب رکھتا تھا اور وہ زبردستی سے کام لے کر نفیس و لطیف انفرادیت کو اسلوب کا نام دے رہا ہے۔ یہ انفرادیت دراصل Mannerism ہے، یعنی شعوری طور پر بات کرنے کے ایک شیوے کی تخلیق اور ہیم نے جو اس کا ترجمہ فارسی میں دیا ہے، اس سے میرے خیال کو تقویت پہنچتی ہے۔ وہ لکھتا ہے Mannerism ''خوگرفتگی بہ یک شیوہ ویژہ در ہنر یا ادبیات۔'' بہرحال لوکس اس بات کی صراحت کرتا ہے کہ ادبی اسلوب وہ طریقِ کار ہے جس سے فن کار دوسروں کو متاثر کرتا ہے۔ اسلوب کا مسئلہ درحقیقت شخصیت کا مسئلہ اور عملی نفسیات کا مسئلہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منطقی بنیادیں پہلے رکھی جانی چاہییں کہ خطابت و بلاغت کے اصول انھی پر مبنی ہوتے ہیں۔ یہ اصول منطقی پیرایوں کے پابند ہوتے ہیں، عقلی پیمانوں کے تابع

ہوتے ہیں اور پڑھنے والے کو نہ اکتاتے ہیں اور نہ اسے جھنجھلاہٹ میں مبتلا کرتے ہیں ۔

''چہار مقالہ'' میں بھی فن کار کا منصب اسی اعتبار سے بلند بتایا گیا ہے جس اعتبار سے وہ دوسروں کو متاثر کرتا ہے ۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ فن کار اپنے اسلوب سے پڑھنے والوں کو کس طرح متاثر کرے ؟ خاص طور پر ان کے جذبات کو کس طرح کسی خاص سانچے میں ڈھالے ؟ بالکل واقعاتی نثر میں بھی جذبے یا احساس کا سراغ ملتا ہے ۔ زمین کے کیڑوں پر اگر کوئی علم الحیات کا ماہر ٹھنڈے دل سے ایک مقالہ یا کتابچہ لکھے یا کوئی شخص اس بات پر تحقیق کرے کہ علاؤالدین خلجی کے زمانے میں انڈوں کی قیمت کیا تھی تو دونوں انشاپردازوں کی تحریریں ایسی واضح ہوسکتی ہیں ، منطقی طور پر ایسی درست ہوسکتی ہیں اور اختصار کا ایسا اچھا نمونہ پیش کرسکتی ہیں کہ عین ممکن ہے پڑھنے والے ان خشک مقالات سے مسرت حاصل کریں اور مقالہ نگاروں کو داد دیں ۔ لوکس کا ایک فقرہ بہت بلیغ ہے ۔ وہ کہتا ہے :

> ''ریاضیاتی حل بھی جمالیاتی حسن کے حامل ہوسکتے ہیں (اگرچہ یہ بات کہتے ہوئے میں خوف سے کانپ رہا ہوں) ۔''

یہ درست ہے کہ اقلیدس کی بعض شکلیں اپنے منطقی انداز بیان اور اختصار کے باعث پڑھنے والے کے ذہن میں ایک خاص جمالیاتی حس پیدا کرتی ہیں ۔

فن کار

لوکس کی نظر میں فن کار کی شخصیت اتنی اہم ہے کہ جہاں فن کار جذبے سے بالکل کٹ کر کچھ قانونی قسم کے فیصلے دیتا ہے ، وہاں بھی وہ اپنے قاری کو جمالیاتی طور پر متاثر کرسکتا ہے ۔ شرط یہی ہے کہ فن کار کو یہ بات معلوم ہو کہ اسے جو کچھ کہنا ہے ، وہ اس طرح ترغیب اور تشویق کے انداز میں کہنا ہے کہ بات قاری کے درِ گوش پر دستک دے اور فوراً دل میں اتر جائے ۔ شخصیت کی یہی صفت کہ وہ اپنے بیانات تسلیم کرنے کے متعلق رغبت کی حس پیدا کرتی ہے ، سب سے اہم ہے ۔ اس میں

کوئی شک نہیں کہ نگارش کا اختصار، منطقی پیرایۂ بیان، ترغیب دینے کا فن یہ سبھی باتیں اپنی جگہ پر اہم ہیں، لیکن اہم ترین عنصر یہ ہے کہ فن کار کی اپنی شخصیت کے متعلق قاری کا کیا خیال ہے - دیکھ لیجیے جب ہم کسی سے مشورہ لیتے ہیں تو مشورے کی خوبی اور صحت سے قطع نظر مشیر کی شخصیت ہمیں کتنی متاثر کرتی ہے -

کہا جا چکا ہے کہ اسلوب ایک طریقہ ہے (لوکس کے قول کے مطابق) جس کے وسیلے سے انسان ایک دوسرے کے افکار اور جذبات میں شریک ہوتے ہیں - بنیادی بات یہ نہیں کہ فن کار کو لکھنے کا سلیقہ ہے یا نہیں، بنیادی بات یہ ہے کہ لکھنے والے کی شخصیت قاری کے لیے نفرت انگیز یا کراہت آمیز تو نہیں؟ صرف و نحو، بیان و معانی اور علوم شعریہ پر عبور حاصل کر لینے سے کچھ نہ ہوگا - اگر آپ کے قاری آپ کو ناپسند کرتے ہیں تو وہ آپ کی تحریروں کو بھی ناپسند کریں گے - فطرت انسانی کا خاصہ ہے کہ اگر قاری مصنف کو ناپسند کرے تو داد تو اسے کیا دے گا، اسے انصاف سے بھی محروم کر دے گا - یہی وجہ ہے کہ بعض شعرا اور فن کاروں کا کلام ان کے مرنے کے بعد اپنی اصلی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے جب ان کی شخصیت کے عیوب اور ان کی ذاتی برائیاں بھلا دی جاتی ہیں اور صرف ان کی تخلیقات تنقید کے ترازو میں تولی جاتی ہیں - ایک اور پارہ بھی پروفیسر لوکس نے بہت خوبصورت لکھا ہے؛ وہ کہتے ہیں:

> ''اگر آپ چاہتے ہیں کہ آپ کی تحریر قبولیت عامہ کا رتبہ حاصل کرے تو آپ کی شخصیت کی خوبی اور آپ کی راست کرداری علی الترتیب اچھی اور مسلّم ہونی چاہیے، جزواً ہی سہی - جو لوگ اپنی کتابوں کی اشاعت کرتے ہیں، وہ لوگوں کی نظروں میں چڑھ جاتے ہیں - مصنف اپنی کتابیں تو بیچتے ہیں لیکن اپنی شخصیت کے اسرار بغیر کسی قیمت کے بے نقاب کر دیتے ہیں -''

فن کار اور خلوص

ظاہر ہے کہ اگر کوئی شخص معاشرت کے بعض کوائف کے خلاف

لکھے گا لیکن خود اس کی زندگی انھی عیوب سے ملوث ہوگی جنھیں وہ بظاہر رفع کرنا چاہتا ہے تو ریاکاری کی بنا پر اس کی شخصیت کا خلوص نکھرے گا تو کیا ، ریزہ ریزہ ہو کر رہ جائے گا ، ادب کو تبلیغ اخلاق کا ذریعہ بنانا درست نہیں ۔ لیکن ارسطو نے خطابت کے متعلق جو کچھ کہا ہے ، اس پر غور کر لیجیے اور دیکھ لیجیے کہ فن پر اس کی باتوں کا کہاں تک اطلاق ہو سکتا ہے ۔ وہ کہتا ہے :

''خطیب اپنے کلام کو تب کامیاب سمجھتا ہے کہ اس نے جو اخلاقی اقدار اور فیصلے متعین کیے ہیں ، لوگ ان پر عمل کریں ۔ لیکن واضح رہنا چاہیے کہ اگر خطیب صرف حسن الفاظ اور حسن تعبیر کی بھول بھلیاں میں کھو گیا اور منطقی پیرایہ بیان کو کافی سمجھ بیٹھا تو بات نہیں بنے گی ۔ اسے خود ایک معیار تک پہنچ کر الفاظ کے ذریعے اپنی شخصیت لوگوں کے سامنے پیش کرنی چاہیے تاکہ وہ غور کر سکیں کہ خطیب کی اپنی صورت حال کیا ہے ۔ انسان جب کسی چیز کے متعلق رائے قائم کرتے ہیں تو وہ پہلے یہ طے کرتے ہیں کہ خطیب کیسا ہے ؟ اگر عوام اسے اپنا دوست سمجھیں گے تو صورت اور ہو گی اور اگر اس سے متنفر ہوں گے تو اس کی خطابت بے کار جائے گی ۔ خطیب اگر کامیاب ہونا چاہے تو اس کے لیے تین صفات سے متصف ہونا ضروری ہے (ثبوت سے قطع نظر یہ تین صفات نہایت ضروری ہیں) :

(۱) اس کی سوجھ بوجھ نمایاں ہونی چاہیے ۔
(۲) اس کی راست بازی اور خوش اخلاقی مسلّم ہونی چاہیے ۔
(۳) عوام سے اسے ہمدردی ہونی چاہیے ۔''

ارسطو جیسا سرد مہر اور غیر جانب دار فلسفی یہ باتیں کرے تو حیرت ہوتی ہے لیکن ان کی صحت پر بھی ایمان لانا پڑتا ہے ۔

لونجائینس کے متعلق پہلے مختصراً بات کی جا چکی ہے ۔ پروفیسر لوکس نے اس کا ایک فقرہ نقل کیا ہے جس کا میں عیناً ترجمہ کرتا ہوں :

''اسلوب کی رفعت ایک بڑی شخصیت کی گونج ہے ۔''

بفن

بفن (Buffon) نے اسلوب کی جو تعریف کی ہے کہ اسلوب فن کار ہی کا دوسرا نام ہے تو اس پر یہ اعتراض کیا گیا ہے (دیکھیے اسلوب پر مضمون ، انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا ، نسخہ ۱۹۱۰ع) کہ وہ علم الحیات کا ماہر تھا اور یہ فقرہ علم الحیات ہی کے رموز سے متعلق ہے ۔ معترض کہتے ہیں کہ وہ یہ کہنا چاہتا تھا کہ اسلوب انسان کی زبان کو جانوروں کے محدود ذخیرۂ الفاظ یا اثبات سے متمیز کرتا ہے ، مثلاً شیر کی اکتا دینے والی غراہٹیں اور پرندوں کی چوں چوں ۔ کہا جاتا ہے کہ بفن جمالیاتی افکار سے نہیں بلکہ حیاتیاتی علم سے متعلق بات کر رہا تھا ۔ لوکس نے یہ بات واضح کی ہے کہ بفن کی تعریف اس کے ایک مضمون سے لی گئی ہے جس کا علم الحیات سے کوئی تعلق نہیں ۔ گبن نے بفن ہی کی بات کی وضاحت یوں کی تھی : ''اسلوب ، کردار یا شخصیت کا عکس ہے ۔'' غور کیجیے تو بات اور پیچھے جاتی ہے ۔ سقراط سے یہ فقرہ منسوب ہے : ''انسان اپنے کلام سے پہچانا جاتا ہے ۔'' افلاطون کے ہاں بھی اسی قسم کے جملے ملتے ہیں اور سینیکا[1] نے انھیں Epistle, 114 میں جمع کر دیا ہے ۔

ارسطو نے خطابت کے متعلق جو کچھ لکھا ہے اس کا اطلاق ادب پر بھی کیا جا سکتا ہے ۔ ادبی فن کار کا تعلق دو چیزوں سے مسلم ہے :

(۱) فیصلے ۔

(۲) احساسات ۔

وہ اپنے فیصلے ایک خاص طریقے پر صادر کرتا ہے اور اپنے پڑھنے والوں کے تاثرات و احساسات کو شعوری یا غیرشعوری طور پر متاثر کرتا ہے ۔ وہ خود اپنے تاثرات کے اظہار پر بھی مجبور ہوتا ہے ۔ نتیجتاً پڑھنے والے اس کے تاثرات کی نشان دہی کر سکتے ہیں ۔ اس پیچیدہ عمل میں جو چیز ادب کے قارئین کو یا فن پاروں کے شائقین کو متاثر کرتی ہے اور درحقیقت

---

۱ - سینیکا ۴ ق م—۶۵ع : ایک رومن فلسفی جو شہنشاہ نیرو کا اتالیق تھا ۔ اس نے روح اور جسم میں پہلی بار امتیاز قائم کیا اور فلسفۂ رواقیت کے اخلاقی عناصر کو فروغ بخشا ۔ وہ خود بھی ایک رواقی تھا ۔

ان کے جذبات کا الاؤ روشن کرتی ہے ، وہ فن کار کی شخصیت ہے جو اسلوب کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے ۔

واضح رہے کہ فن کار کی شخصیت لمحہ بہ لمحہ متغیر ہوتی رہتی ہے ۔ اس پر ایسے بھی لمحات آتے ہیں جب وہ ریاکاری سے بالکل معرّا اور خلوص کا پُتلا ہوتا ہے ۔ اس مرحلے پر غیر موزوں نہ ہوگا اگر لارڈ چیسٹر فیلڈ کے نام جانسن کا ایک خط نقل کیا جائے ۔ جانسن (مشہور انگریزی ادیب اور لغت نگار) نے انگریزی لغت کی تالیف میں چیسٹر فیلڈ سے اعانت چاہی لیکن اسے ناکامی ہوئی ۔ آخر کار جب اس نے اپنی لغت بہرحال مکمل کرلی تو اس نے مندرجہ ذیل خط اپنے نام نہاد مربّی کو لکھا جو انگریزی ادب کا ایک شاہکار سمجھا جاتا ہے :

''جناب والا !

آج سات سال ہوگئے ہیں کہ میں آپ کے آستانے پر اعانت کی امید میں آتا رہا ہوں ۔ کبھی تو مجھے دروازے ہی سے لوٹا دیا جاتا تھا اور کبھی بیرونی کمروں سے نکلوا دیا جاتا تھا ۔ ان سات سالوں میں میں اپنا کام کرتا رہا ۔ مشکلات پیش آئیں لیکن میں نے ہمت نہ ہاری اور اب اپنی مشکلات کی شکایات کا فائدہ ہی کیا :

سفینہ جب کہ کنارے پہ آ لگا غالب
خدا سے کیا ستم و جورِ ناخدا کہیے

اب میری لغت اشاعت کے لیے تیار ہے ۔ یہ مرحلہ آن لگا لیکن آپ کی طرف سے میرے کاروبار پر مدد کی پرچھائیں بھی نہیں پڑی ۔ آپ نے تو یہ بھی نہ کہا کہ اچھا کام کر رہے ہو ۔ آپ نے تو میری طرف مسکرا کے بھی نہ دیکھا ۔ مجھے اس سلوک کی توقع نہ تھی کیونکہ میں نہیں جانتا تھا کہ مربی[1] کسے کہتے ہیں ۔ جناب والا !

---

۱ ۔ جانسن نے اپنی لغت میں مربّی کی تعریف یوں کی ہے : ''عموماً ایک بدنہاد و بدطینت شخص جو بہ غایت غرور مدد کرتا ہے اور معاوضے کے طور پر خوشامد کا خواہاں رہتا ہے ۔''

میں کوئی مربّی نہیں ہوں کہ کسی انسان کو ڈوبتے دیکھتا رہوں اور جب وہ خود اپنی ہمت سے ساحل پر پہنچ جائے تو مدد سے اس کو زیر بار احسان کرنا چاہوں ۔ حضور نے میری محنت کی جو تعریف کی ہے ، اگر وہ پہلے کی ہوتی تو میں شکر گزار ہوتا لیکن اس میں اتنی تاخیر واقع ہوئی کہ اب میں اس سلسلے میں آپ کی تعریف سے بے نیاز ہوں ، نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتا ہوں ۔ میں تنہا ہوں اور کسی دوسرے کو اپنی محنت کی تکمیل کی داستان نہیں سنا سکتا ۔ مجھے اب شہرتِ عام حاصل ہے اور آپ کی تعریف کی ضرورت نہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

جناب والا ! آپ کا خادم

سیموئل جانسن''

غالب اور دربارِ رام پور

مرزا غالب نے بھی نواب رام پور کو اپنا مربّی بنایا تھا لیکن باوصف شہرت ، قناعت کی دولت نصیب نہ ہوئی ۔ ان کی شخصیت جس طرح اُن خطوط میں جھلکتی ہے جو نوابانِ رام پور کو لکھے گئے ہیں ، وہ اس سے بالکل علیحدہ ہے جو اردوے معلّی اور عودِ ہندی میں پائی جاتی ہے ۔ مکتوب نمبر ۷۰ میں غالب لکھتے ہیں :

''حضرت ولیِ نعمت ، آیۂ رحمت سلامت !

بعد تسلیم معروض ہے ، منشور مکرمت ظہور عز ورود لایا ۔ سو روپیہ بابت تنخواہ ماہ ستمبر ۱۸۶۶ء معرض وصول میں آیا۔ اشعار فارسی و اردو پہنچے ۔ ۔ ۔ حضور ملک و مال جس کو جس قدر چاہیں عطا کر سکتے ہیں ، میں آپ سے صرف راحت مانگتا ہوں اور راحت منحصر اس میں ہے کہ قرض باقی ماندہ ادا ہو جائے اور آیندہ قرض لینے کی حاجت نہ پڑے :

تم سلامت رہو قیامت تک

دولت و عز و جاہ روز افزوں

اسد اللہ بے دستگاہ

ششم اکتوبر ۱۸۶۶ء

مراد یہ نہیں ہے کہ غالب خوددار نہ تھا ، صرف یہ کہنا مطلوب ہے کہ فن کار کی شخصیت جذبات کے فشار کے زیر اثر لمحہ بہ لمحہ متغیر ہوتی رہتی ہے - غالب جیسے شخص نے کس پیرائے میں روپیہ طلب کیا ہے - اور مکتوب بھی موجود ہیں جو اس سے بڑھ کر جارحِ آبرو ہیں - دیکھ لیجیے ، شخصیت کے تغیر سے مکتوب کے انداز میں کتنا فرق پڑ گیا - جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں ، غالب کی تنقیص مقصود نہیں ، صرف یہ کہنا مقصود ہے کہ صوفی کی طرح فن کار کے بھی احوال ہوتے ہیں اور جو حال جس وقت غالب ہو ، وہی شخصیت کا نقطۂ مرکزی بن جاتا ہے ، اس لیے تحریر کے وقت بہت احتیاط سے کام لینا چاہیے کہ سندِ دائمی مستقبل کے ہاتھ آتی ہے -

ارمن ایڈون[1] نے اس سلسلے میں بہت خیال افروز اور دل کشا باتیں کی ہیں (اصطلاح میں شرح صدر) - اس نے لکھا ہے کہ کائنات میں واردات و تجربات بکھرے ہوئے اور غیر منتظم حالت میں ملتے ہیں - فن کار کا منصب یہ ہے کہ اس انتشار میں تنظیم اور اس کثرت میں وحدت یا وحدت تناسب پیدا کرے ، لیکن یہ اس کے اختیار میں نہیں کہ وہ ہر وقت اس بات پر قادر ہو - ہاں کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ فن کار کی بصیرت ، ایک لمحہ وجدان میں اس تنظیم کا اور کائنات میں ایک آہنگ کا ادراک کرتی ہے - اس لمحہ بصیرت کے زیر اثر فن کار جو کچھ پیش کرتا ہے وہی دراصل فن پارہ کہلانے کا مستحق ہوتا ہے - اگرچہ لوکس اور ایڈمن نے بہ صراحت یہ بات نہیں کہی لیکن بہ طریقِ لزوم دونوں کے بیانات سے ظاہر ہوتا ہے کہ جب بصیرت کی یہ خاص کیفیت ، فن کار کو نصیب ہوتی ہے تو وہ گویا تمام عیب و ریب اور ریاکاری سے مطلقاً ملوث نہیں رہتا - اس کی شخصیت نکھر کر ایک ایسے نقطۂ عروج پر پہنچتی ہے جہاں سے وہ زمان و مکان میں تجربات کی کیفیت کا تنظیمی شعور حاصل کرتا ہے - یہی وجہ ہے کہ جن لوگوں کی شخصیت راست کاری ، خلوص اور

---

۱ - ''فنون لطیفہ اور انسان'' مکتبہ فرینکلن ، لاہور - ترجمہ راقم السطور باب ''فن اور تجربہ'' اور ''فن اور تہذیب'' ، صفحات ۔ تا ٦٢ -

خوش خلقی سے معرّا ہوتی ہے وہ بھی فن کار ہوں تو اپنے لمحاتِ بصیرت میں اپنے عیوب سے پاک ہو جاتے ہیں اور اس وقت اس طرح بات کرتے ہیں گویا وہ خلوصِ قلب سے مصنف ہیں ۔ غالب کا ایک مکتوب آپ نے دیکھا ۔ اس کی شخصیت کے کچھ پہلو یقیناً راست روی سے بعید تھے ۔ لیکن فن کار کی حیثیت سے جب وہ اپنی فنی شخصیت کا لباس پہنتا تھا تو ایسے خوبصورت اور باغ و بہار مکتوب لکھتا تھا کہ اردو ادب کی آبرو ہیں ۔

جانسن کے خط کا تجزیہ کرتے ہوئے لوکس لکھتا ہے : ”جانسن نے جس واقعے کا بیان کیا ہے ، وہ سیدھا سادا ہے ، یعنی یہ کہ لارڈ چسٹر فیلڈ ، جانسن سے شکر گذاری کا خواہاں ہے حالانکہ اس نے مصنف کی مدد میں تاخیر بھی کی اور جتنی مدد کی ، وہ بھی برائے نام تھی ۔ اب جو تاثرات جانسن اپنے قارئین کے دلوں میں پیدا کرنا چاہتا ہے ، ان پر غور کیجیے (واضح رہے کہ قارئین میں لارڈ چسٹر فیلڈ اصلاً شامل نہیں ، ضمناً ہے ۔ اسے تو جانسن صرف کھری کھری سنا کر بتانا چاہتا ہے کہ اس کی حیثیت کیا ہے) ۔ اس کے قارئین در اصل عام لوگ ہیں جنھیں وہ امارت کے طمطراق اور غرور کے خلاف صف آرا کرنا چاہتا ہے ۔ اس کا خط شہر میں زبانوں پر چڑھ کر (زبانِ خلق کو نقارۂ خدا سمجھو) ہر محفل میں موضوع گفتگو بن گیا ۔ جانسن چاہتا ہے کہ اس کے خط کے پڑھنے والے ، ایسے بے پروا مربی سے متنفر ہو جائیں اور ایسے مصنف سے ہمدردی کا اظہار کریں جس کی لیاقت و محنت ، افلاس کے باوجود اپنے کام کی تکمیل کرتی ہے ۔ (جانسن کو یہ بات ناپسند تو ہوتی کہ اسے امریکیوں سے یا ری پبلکن پارٹی کے کسی فرد سے مشابہ قرار دیا جائے لیکن) حقیقت یہ ہے کہ اس کا یہ خط اعلان آزادی (Declaration of Independence) ہے جو مملکتِ ادب میں کیا گیا ہے ۔

اب ذرا دیکھیے کہ اس خط سے جانسن کے اپنے تاثرات و جذبات کس طرح ظاہر ہوتے ہیں (اور جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں ، خود مصنف اپنی شخصیت کے پہلوؤں کی نشان دہی کس طرح کرتا ہے) صاف

---

۱ ۔ قوسین میں فقرہ مولف نے بڑھایا ہے کہ مطلب وضاحت سے بیان ہو سکے ۔

معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو ایک ایسا ایمان دار آدمی ظاہر کرنا چاہتا ہے جو ناانصافی کے خلاف بہرحال رزم آرا ہوتا ہے ۔ بین السطور میں جو کچھ مخفی ہے ، اس پر بھی غور کیا جائے تو کچھ اور جذبات کا بھی سراغ ملتا ہے ؛ مثلاً اس بات کی خوشی کہ چسٹر فیلڈ نے مصنف سے جو بدسلوکی کی ہے ، اس کی بنا پر وہ قطعاً کسی شکرگذاری کا مستحق نہیں رہا (اس کی نام نہاد اعانت کے متعلق مصنف کے فرائض ساقط ہوگئے) ۔ پھر اس بات پر غرور کا شعور پایا جاتا ہے کہ اس نے ایک عظیم‌الشان کارنامہ تن تنہا سر انجام دیا ، پھر تفاخر اور تکبر کا احساس کہ اس نے پوری طرح لارڈ چسٹر فیلڈ سے اپنا انتقام لے لیا اور یوں پرانا حساب چکا دیا ۔ بہر حال یہ تمام باتیں انسانی فطرت کے مطابق ہیں اور ان کی بنا پر جانسن کی مذمت کسی کو بھی زیب نہیں دیتی ۔

لوکس اسی خط پر مزید تبصرہ کرتے ہوئے کہتا[1] ہے کہ یہ مکتوب غیرمعمولی طور پر مؤثر ، فن کی نابناکی سے لبریز لیکن بالکل مطابقِ فطرت ہے ۔ مختصر یہ ہے کہ لوکس کے خیال میں یہ مکتوب انگریزی ادب میں ایک کارنامے کی حیثیت رکھتا ہے ۔

داغ

یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ کوئی آدمی خوش خلق ، راست کردار اور اچھی شخصیت سے متصف ہو تو اس کے لکھنے کا اسلوب بھی لازماً اچھا ہوگا ، البتہ یوں کہا جا سکتا ہے کہ جس شخص کی شخصیت اور سیرت بلند ہوگی اور خلوص کی سرمایہ‌دار ، وہ یقیناً اُن مصنفوں سے بہتر لکھے گا جو یہ صفات نہیں رکھتے ۔ فارسی ادب میں بہت سی عرفانی مثنویاں لکھی گئی ہیں لیکن مولانا روم کی شخصیت و سیرت ایسی تھی کہ ان کا کلام گویا دوسرے شعرا کے کلام پر چھا گیا ۔ فردوسی کا میں نے اس لیے ذکر نہیں کیا کہ اس کا تو کسی سے مقابلہ ہی نہیں ہے ۔ اس کی اخلاق

---

۱ ۔ اسلوب ، لوکس ، ص ٥٦ ۔

عظمت اور اس کے فن کا عروج اسے دنیا کے کلاسیک نگاروں میں بہت اونچا رتبہ عطا کرتا ہے ۔ یہی حالت میر حسن کی مثنوی کی ہے اور کم و بیش گلزار نسیم کی ۔ کیا دیا شنکر اور کیا حسن ، دونوں اچھی شخصیت کی تمام صفات سے متصف تھے ۔ دوسری طرف داغ کی نجی زندگی ہمارے سامنے ہے ۔ حجاب سے اس کا معاشقہ اور اس کی دوسری وارداتِ عاشقی جو ارباب نشاط کے کوٹھوں تک ہی محدود رہتی ہیں ، گھٹیا قسم کی چیزیں ہیں ۔ لیکن اس کی شخصیت بھی روپ سروپ سے خالی نہیں ، وہ فن کا احترام کرتا ہے اور اپنا احترام کرواتا ہے ۔ بعض اوقات اس کا وجدان اسے ایسی منزلوں تک لے جاتا ہے کہ جب تک اس کا دیوان نہ دیکھا جائے ، انسان کو یقین نہیں آتا کہ یہ شعر داغ نے کہے ہوں گے ۔ پاکبازوں میں تو خیر اچھی صفات ملیں گی ہی لیکن کوئی انسان کلیتاً برا نہیں ہوتا ۔ اس کی شخصیت میں کہیں نہ کہیں روپ سروپ ضرور موجود رہتا ہے ۔ بعض رندوں میں بھی ایک خاص طرح کی اخوت ، ایک خاص طرح کی بے باکی و بے پروایی اور کھری بات کہنے کی صفات پائی جاتی ہیں ۔ مے خانے کا بیان کرتے ہوئے غالب نے ، جن کا ذاتی تجربہ اس کی واردات کی صداقت پر شاہد ہونا چاہیے ، بڑے سلیقے سے کہا تھا :

بحث و جدل بجائے ماں ، مے کدہ جوئے کند راں
کس نفس از جمل نزد ، کس سخن از فدک نخواست

مراد یہ کہ مے کدے میں ہزار عیب ہوں ، لیکن وہاں مذہبی جنگ و جدل اور دل آزاری کی گنجائش نہیں ہوتی ۔ جنگِ جمل اور قضیۂ فدک ، جو مسلمانوں کے دو بڑے فرقوں میں آج تک متنازعہ فیہ چلے آتے ہیں ، یہاں فراموش کر دیے جاتے ہیں ۔

داغ نے اس حقیقت کو ذرا عمومیت کا رنگ دے کر بیان کیا ہے :

جمع ہیں پاک اک زمانے کے
ہائے جلسے شراب خانے کے

یہاں ''پاک'' کا لفظ ذومعنی ہے ، لیکن مصنف کا رجحان جس مطلب کی

طرف ہے ، وہ شعر کے اسلوب سے واضح ہے ۔

داغ ہی کی غزل کے یہ شعر بھی شنیدنی ہیں اور نظر بہ ظاہر اس کی تصنیف معلوم نہیں ہوتے :

شکایت دوست کر سکتے ہیں تیری ؟ کر نہیں سکتے
کہیں ایسا بھی ہو سکتا ہے؟ ایسا ہو نہیں سکتا

مرے پاسِ وفا کی کاش تم مقدار ٹھہرالو
کہ اتنا مجھ سے ہو سکتا ہے ، اتنا ہو نہیں سکتا

کیا سبب شاد ہے بشاش ہے جی آپ ہی آپ
چلی آتی ہے مجھے آج ہنسی آپ ہی آپ

ابھی آئی بھی نہیں کوچۂ دلبر سے صبا
کھل گئی آج مرے دل کی کلی آپ ہی آپ

کبھی کثرت سے غرض ہے کبھی وحدت منظور
کبھی وہ انجمن آرا ہے ، کبھی آپ ہی آپ

جہاں تیرے جلوے سے معمور نکلا
پڑی آنکھ جس کوہ پر ، طور نکلا

تجلی کسی کی وہ جلوہ کسی کا
کہیں نار نکلی ، کہیں نور نکلا

وجود و عدم دونوں گھر پاس نکلے
نہ یہ دور نکلا ، نہ وہ دور نکلا

میر

یہ باتیں اپنی جگہ پہ ٹھیک ہیں لیکن میر کی شخصیت میں جو خوبیاں تھیں وہ اس کے اسلوب میں بھی بوجہِ احسن جلوہ گر ہوئیں اور جن

واردات کو جرأت لذتِ حسی کے کوچے میں لے گیا ، انھیں میر نے ایسے نازک مقام پر رکھا کہ جسم و ذہن کا توازن باقی رہے ۔ اس کی درویشی ، قلندری ، اس کا استغنا ، اس کی خودنمائی اور اپنے فن پر غرور ، یہ کچھ نمایاں عناصر ہیں جو اس کی شخصیت کو مرتب کرتے ہیں اور یہی باتیں اس کا اسلوب بن کر اس کے شعر میں ظاہر ہوتی ہیں ۔ میر کے سوا یہ شعر کون کہہ سکتا ہے :

وصل اس کا خدا نصیب کرے
میر ! جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

دور بیٹھا غبار میر ان سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

اس کا مطلع بھی شنیدنی ہے :

اشک آنکھوں سے کب نہیں آتا
لہو آتا ہے جب نہیں آتا

اس زمین میں بڑے بڑے جیّد شعرا کی غزلیں ہیں ۔ یہاں تک کہ حالی کا بھی جی للچایا ہے اور حق یہ ہے کہ بہت سنبھال کر معرکے کی غزل کہی ہے ۔ اس کی شخصیت بھی میر کی شخصیت سے کم پہلودار اور جامعِ صفات نہیں ۔ پھر بھی دیکھ لیجیے ، حالی کے اشعار میں چستی ہے ، طنطنہ ہے ، عالی ظرفی ہے ، تغزل کا مقام عالی ہے لیکن میر کی سی بات نہیں ۔ حالی کہتا ہے :

مے تند و ظرفِ حوصلۂ اہلِ بزم تنگ
ساقی سے جام بھر کے پلایا نہ جائے گا

روٹھیں نہ بات بات پہ کیوں ، جانتے ہیں وہ
ہم وہ نہیں کہ ہم کو منایا نہ جائے گا

تم کو ہزار شرم سہی ، مجھ کو لاکھ ضبط
الفت وہ راز ہے کہ چھپایا نہ جائے گا[1]

اب میر کے یہ دو شعر دیکھیے :

پکتا رہا جو پھوڑا سا یوں ساری رات دل
تو صبح تک تو ہاتھ لگایا نہ جائے گا

اے میر ! اس کی یاد نہیں خوب ، باز آ
ناداں پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا[1]

چیخاف اور ادراک

چیخاف نے ایک بار اس رائے کا اظہار کیا تھا کہ ادب میں ادراک کی اتنی اہمیت ہے کہ ادیب جس چیز کا بیان کرے ، وہ حس کے جس دائرے سے تعلق رکھتی ہو ، قاری کے اسی دائرے کو یوں متاثر کرے کہ وہ اشیا کو سونگھ سکے ، چکھ سکے ، دیکھ سکے اور چھو سکے ۔ اس کسوٹی پر ذرا میر کا پہلا شعر کس کر دیکھیے ، معلوم ہوتا ہے کہ ہم خود اس تکلیف اور اضطراب کو محسوس کر رہے ہیں جو اس عمل میں واقع ہوتا ہے جس کا میر نے بیان کیا ہے ۔ دوسرے شعر میں ایک ایسی عالمگیر حقیقت بیان کی گئی ہے کہ آج تک نہ اسے کوئی جھٹلا سکا ، نہ کوئی اس انداز میں اسے بیان کر سکا ۔

باغ و بہار

میر امن کی داستان 'باغ و بہار' اردو کے افسانوی ادب میں ایک

---

۱ ۔ یہ شعر جس طرح حافظے میں مستحضر تھے ، اسی طرح نقل کر دیے ہیں ۔ ممکن ہے تیسرے شعر کے پہلے مصرع میں اصل متن سے کچھ اختلاف ہو ۔

مینارِ نور ہے ۔ میر امن نووارد انگریز ملازمین کو اردو پڑھاتے تھے لیکن ان کے آبا و اجداد برابر سلاطین مغلیہ کے دربار سے وابستہ رہے تھے ۔ اور اگرچہ میر امن پر برا وقت آن پڑا تھا لیکن ان کی زندگی کے متعلق جو مواد بھی ہمیں ملتا ہے ، اس سے ان کی نجی زندگی پر کوئی تیز روشنی نہیں پڑتی ۔ بہرحال یہ تو ظاہر ہے کہ وہ اچھے خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور یقیناً اس زمانے کے علومِ متداولہ سے بے خبر نہ ہوں گے ۔ ان کی زندگی اسلوب اور شخصیت بن کر ان کی کتاب میں جھلکتی ہے ۔ اگرچہ 'باغ و بہار' 'چہار درویش' (فارسی) کا ترجمہ ہے لیکن اس نے ایک تالیف کی سی صورت اختیار کر لی ہے اور اصل مصنف کی بجائے اب میر امن اس کتاب کے پانچویں درویش بن گئے ہیں ۔ سہیل بخاری[1] نے 'باغ و بہار پر ایک نظر' کے نام سے جو کتاب لکھی ہے ، اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ میر امن نے کتنی محنت سے اصل متن میں ایسے اضافے کیے کہ عبارت کا روپ سروپ بدل گیا ۔ عام طور پر آہنگ بڑھانے کے لیے ایک فقرے کا ایسا اضافہ کر دیا جاتا ہے جو قافیے کی کھنک پیدا کر دیتا ہے ۔ مثلاً ''انھوں نے سارا دریا چھان مارا (تھاہ کی مٹی لے لے آئے[2]) ، پر وے دونوں ہاتھ نہ آئے'' ''میں نے کہا (لاحول پڑھو) ہم فقیر نہ ہوئے ، بھاٹ ہوئے ۔ اگر یہی حرص دل میں ہوتی تو فقیر کاہے کو ہوتے ، دنیاداری کیا بری تھی ۔''

فاضل مصنف نے میر امن کے اختصار کا جائزہ لیتے ہوئے کہا ہے کہ بہت سے واقعات کو تواتر کے ساتھ اس عجلت سے بیان کیا گیا ہے جو صرف گفتگو ہی میں ممکن ہے ۔ اس کی صرف ایک مثال کافی ہے : یہ وہ مقام ہے جب دوسرا درویش ، شہزادۂ فارس (شہزادہ نیمروز) کا حال دریافت کرنے گیا ہے : ''میں نے اس کا کہا نہ مانا اور قدم آگے دھرا ۔ پھر اس نے دیدہ و دانستہ آنا کانی دی (ذرا دیدہ و دانستہ اور آنا کانی کی رعایات

---

۱ ۔ 'باغ و بہار پر ایک نظر' آزاد بک ڈپو ، اردو بازار ، لاہور ، سرگودھا ۔
۲ ۔ قوسین کی عبارت اضافہ ہے ۔

بھی ملحوظ خاطر رہیں ۔ مولف) اور میں پیچھے لگ گیا ۔ جاتے جاتے دو کوس وہ جھاڑ جنگل طے کیا ، ایک چار دیواری نظر آئی ، وہ جوان دروازے پر گیا اور ایک نعرۂ مہیب مارا ۔ وہ اندر بیٹھا ، میں باہر کا باہر کھڑا رہ گیا ۔"

بیانیہ اور وصفیہ نثر میں ذرا ایک بچے کا سراپا دیکھیے :

"کرتہ آب رواں کا ، در دامن ٹکا ہوا گلے میں ہے اور اس پر شلوکا نامی کا پہنایا ہے اور ہاتھ پاؤں میں کھڑوے مرصّع کے اور گلے میں ہیکل نو رتن کی پڑی ہے ، اور جھنجھنا چسنی ، چٹے بٹے جڑاؤ دھرے ہیں ۔"

باغ و بہار کی بہن

بہن ، بھائی سے مخاطب ہے اور اسے ترغیب دے رہی ہے کہ جا کر کوئی کام کاج کرے ، بہن کے گھر میں رہنا ٹھیک نہیں ۔ سہیل بخاری لکھتے ہیں کہ اس تقریر کو پڑھ کر جس بہن کی تصویر ذہن میں ابھرتی ہے وہ سرتاسر ہندوستانی ہے ۔ جس طرح کالیداس کی شکنتلا ہر ہندوستانی ہندو کی بیٹی ہے ، اسی طرح یہ اس بر عظیم کے ہر مسلمان کی بہن ہے جسے اپنے بھائی سے بے انتہا محبت ہے ، جو اس کی بدحالی پر ملول اور خوش حالی کی خواہاں ہے ۔ نہ میر امن نے اس کا حلیہ بتایا ہے ، نہ سراپا کھینچا ہے ۔ اس کے باوجود اس کی شناخت میں خطا کا امکان نہیں ۔[1]

فاضل مصنف کی بات بالکل درست ہے لیکن اسی تصویر سے میر امن کی شخصیت بھی بے خطا ابھرتی ہے اور ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ مصنف خانگی معاملات کی نزاکتوں سے کتنا آشنا ہے اور بہن بھائی کی محبت کا کیسا محرم راز ۔ بے شک یہ عورت ہندوستانی ہے ، لیکن میر امن نے اس عورت کے روپ میں ہمیں وہ بہن دکھائی ہے جس کی محبت کا دامن ازل سے بھائی کی ذات سے بندھا ہے اور ابد تک بندھا رہے گا ۔ یہ بہن ہر ملک کی ، بھائی کو پیار کرنے والی بہن ہے ۔ اس کا لباس ہندوستانی ہے لیکن اس کے

---

۱ ۔ کتاب مذکور ، ص ۹۳ ۔

جذبات ایسے آفاق ہیں کہ اس عورت کی گفتگو میں اس ازلی اور ابدی رشتے کی نزاکت برابر قائم رہتی ہے جسے بھائی بہن کی محبت کہتے ہیں ۔
اب بہن کی تقریر ملاحظہ ہو (میں سہیل بخاری صاحب کے استناد پر عیناً نقل کر رہا ہوں)[1] :

''اے بہن تو میری آنکھوں کی پتلی اور ماں باپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے ۔ تیرے آنے سے میرا کلیجہ ٹھنڈا ہوا ۔ جب تجھے دیکھتی ہوں ، باغ باغ ہو جاتی ہوں ۔ تونے مجھے نہال کیا ۔ لیکن مردوں کو خدا نے کمانے کے لیے بنایا ہے ، گھر میں بیٹھے رہنا ان کو لازم نہیں ۔ جو مرد نکھٹو ہو کر گھر رہتا ہے ، اس کو دنیا کے لوگ طعنہ مہنا دیتے ہیں ۔ خصوصاً اس شہر کے آدمی . . . بے سبب تمھارے رہنے پر کہیں گے کہ اپنے ماں باپ کی دولت دنیا کھو کر بہنوئی کے ٹکڑوں پر آپڑا ۔ یہ نہایت بے غیرتی اور میری تمھاری ہنسائی اور ماں باپ کے نام کو سبب لاج لگنے کا ہے ۔ نہیں تو میں اپنے چمڑے کی جوتیاں بنا کر تجھے پہناؤں اور کلیجے میں ڈال رکھوں ۔''

میر امن نے اچھے دن دیکھے ہیں اور اچھے لوگوں کے ساتھ رہے ہیں اس لیے ان کے ہاں عیش و عشرت کی داستانوں کا بیان اور متعلقہ لوازم کی داستان بہت مفصل اور معاشرت کی ترجمان بن جاتی ہے ۔ معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن کی طرح میر امن کو بھی نور اور رنگ سے خاص لگاؤ تھا ۔ انھوں نے ماکولات و مشروبات کی جو تصویریں کھینچی ہیں ، ان میں سے ایک دیکھیے[2] :

''اپنا گھر جان کر قدم اندر رکھا ۔ دیکھا تو تمام حویلی میں فرش مکلف لایق ہر مکان کے جا بجا بچھا ہے ، اور مسندیں لگی ہیں ۔ پاندان ، گلاب پاش ، عطردان ، پیک دان ، چنگیریں ، نرگس دان قرینے سے

---

۱ - کتاب مذکور ، ص ۱۱۳ -
۲ - پہلے درویش کے مکان پر یوسف کی ضیافت کی تیاریاں ہو رہی ہیں ۔

دھرے ہیں ۔ طاقوں پر رنگ ترے ، کنوے ، نارنگیاں اور گلابیاں رنگ رنگ کی چنی ہیں (یہاں گلابی کا لفظ بہت مرکزی قسم کی اہمیت رکھتا ہے) ایک طرف رنگ آمیز ٹٹیوں میں چراغوں کی بہار ہے ۔ ایک طرف جھاڑ اور سرو کنول کے روشن ہیں اور تمام دالانوں اور شہ نشینوں میں طلائی شمع دانوں پر کافوری شمعیں چڑھی ہیں اور جڑاؤ فانوسیں اوپر دھری ہیں ۔ سب آدمی اپنے اپنے عہدوں پر مستعمد ہیں ۔ باورچی خانے میں دیگیں ٹھنٹھنا رہی ہیں (اس فقرے کی صوتی تاثیر پر غور کیجیے) آبدار خانے کی ویسی ہی تیاری ہے ۔ کوری کوری تھیلیاں روپے کی گھڑونچیوں پر صافیوں سے بند ہیں اور بجروں سے ڈھکی رکھی ہیں ۔ آگے چوکی پر ڈونگے کٹوری بمعہ تھالی سرپوش دھرے ، برف کے آب خورے لگ رہے ہیں اور شورے کی صراحیاں ہل رہی ہیں . . . ایک دالان میں لے جا کر اس نے بٹھایا اور گرم پانی منگوا کر ہاتھ پاؤں دھلوائے اور دسترخوان بچھوا کر مجھ تن تنہا کے روبرو بکاول نے ایک تورے کا تورا چن دیا ۔ چار مشقاب ایک میں یخنی پلاؤ ، دوسری میں قورما پلاؤ ، تیسری میں متنجن پلاؤ اور چوتھی میں کوکو پلاؤ ، اور ایک قاب زردے کی اور کئی طرح کے قلیے ، دو پیازہ نرگسی ، بادامی ، روغن جوش ، اور روٹیاں کئی قسم کی باقر خانی ، تنکی ، شیرمال ، گاؤدیدہ ، گاؤزباں ، نان نعمت ، پراٹھے اور کباب ، کوفتے کے ، تکے کے ، مرغ کے خاگینے ، ملغوبہ ، شب دیگ ، دم پخت ، حلیم ، ہریسا ، سموسے ، ورق قبولی ، فرنی ، شیر برنج ، ملائی ، حلوا ، فالودہ ، پن بھتا ۔ نمش ، آبشورہ ، ساق عروس ، لوزیات ، مربا ، اچاردان ، دہی کی قلفیاں ۔"

ہندوستانی اسباب کی فہرست دیکھیے :

"شطرنجی ۔ چاندنی ۔ قالینیں ۔ سیتل پاٹی ۔ منگل کوٹ ۔ دیوار گیری ۔ چھت پردی ۔ چلمنیں ۔ سائبان ۔ نمگیرے ۔ چھپر کھٹ مع غلاف ۔ اوقچہ ۔ توشک ۔ بالا پوش ۔ سیج بند ۔ چادر ۔ تکیے ۔ تکینی ۔ گل تکیے ۔ مسند ۔ گاؤ تکیے ۔ دیگ ۔ دیگچی ۔ پتیلی ۔ طباق ۔ رکابی ۔ بادیئے ۔

طشتری - چمچے - بکاولی - کفگیر - طعام بخش - سرپوش - سینی -
خوان پوش - تورہ پوش - آبخورے - بجھرے - صراحی - لگن - پاندان -
چوکھڑے ، چنگیر - گلاب پاش - عود سوز - آفتابہ اور چلمچی -"

اس فہرست سے صرف یہ ثابت کرنا مدنظر تھا کہ میر امن کا مشاہدہ
اور حافظہ کتنا اچھا تھا اور اس نے کتنے اچھے دن دیکھے تھے - یہاں بھی
دیکھ لیجیے ، شخصیت اسلوب کے روپ سروپ میں جلوہ گر ہو رہی ہے -

☆ ☆ ☆

باب ششم

اسلوب اور ہیئت

الفاظ اور معانی کا رشتہ

اس سے پہلے گزارش کیا جا چکا ہے کہ اسلوب درحقیقت معانی اور ہیئت یا مافیہ اور پیکر کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے - کوئی شک نہیں کہ بعض نقاد ایسے ہیں جو اسلوب کو معانی یا مافیہ سے کم از کم نظریاتی طور پر بالکل جدا کر دیتے ہیں - مثلاً ایس - الیگزنڈر نے ''حسن اور دوسری اصناف اقدار''(Beauty and other forms of value) میں اس بات کا دعویٰ کیا ہے کہ اسلوب ، ہیئت ، پیکر ، شکل یا صورت ، فن میں ایک جداگانہ حیثیت رکھتی ہے - جب ہم کسی فن پارے کو اس کی عظمت کے اعتبار سے ماپنا چاہتے ہیں تو مافیہ ، مغز ، معانی اور مفہوم کو ملحوظ خاطر رکھتے ہیں - لیکن جب اس کے حسن کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس کی ہیئت ، پیکر یا صورت ہمارے مدنظر ہوتی ہے - کوئی شک نہیں کہ اس نظریے میں جان ہے اور بعض دلائل ایسے ہیں جنھیں رد کرنا ذرا مشکل ہو جاتا ہے - مثال کے طور پر اسلوب کی صفات جمالیاتی میں ترنم اور نغمہ دو ایسی صفات ہیں کہ اردو فارسی سے ناواقف سننے والا اگر صاحب ذوق سلیم ہوگا تو اس بات کا اسے شعور ہوگا کہ وہ شعر سن رہا ہے ، اگرچہ معانی اس کی سمجھ میں نہ آئیں گے - تو معلوم ہوا کہ دو صفات ایسی ہیں جو محض پیکر اور ہیئت سے تعلق رکھتی ہیں - مثال کے طور پر قاآنی کے یہ شعر سنیے :

کنوں کز سنبل و شمشاد و باغ و بوستاں دارد
چمن تمکیں ، دمن تزئیں ، زمن آئیں ، زماں زیور

بہ صحنِ باغ و طرفِ راغ و زیرِ سرو و پائے جو
بزن گام و بجو کام و بخور جام و بکش ساغر

بویژہ با بتِ شنگول و شوخ و شنگ و بے روا
سخن پرداز و خوش آواز و افسوں ساز و حیلت گر

سمن خو و سمن بو و سمن رو و سمن سیما
پری طبع و پری زاد و پری چہر و پری پیکر

اسی طرح ان اشعار پر غور کیجیے :

کشودی زلفِ عنبر آگیں ، جہاں را قیرواں کردی
نمودی چہر مہر آئیں ، زمیں را آسماں کردی

نگارا ! دلبرا ! یارا ! ستمگارا ! دل آزارا !
خجل زیں نام ہا بادی کہ مارا بے نشاں کردی

دوسرے قطع بند میں تیسرا مصرع دور عشق کی تدریج کی عجیب و غریب کیفیت پیش کرتا ہے ؛ پہلے ان کے حسن سے متاثر ہوئے تو وہ نگار تھے ، پھر انھوں نے دل لے لیا تو دلبر ٹھہرے ، راہ و رسم بڑھی تو انھیں یار وفادار کہا گیا ، یہاں تک کہ ان کے بنا چین آنا مشکل ہو گیا اور وہ دل آرام ہو گئے، لیکن آخر میں انھوں نے وہی کیا جو رسماً محبوب کرتا ہے یعنی ستمگاری اور دل آزاری - اب یہ مصرع پھر پڑھیے :

یارا ، ستمگرا ، دل آزارا

اور تدریج کے مرحلے ملحوظ خاطر رکھیے - اسی طرح غالب کی غزل :

غالب ! سریر خامہ نوائے سروش ہے

ترنم اور نغمے کی متنوع کیفیات سے متصف ہے - لیکن اصل حقیقت یہ ہے کہ جب کوئی غیر قوم کا آدمی ان اصوات سے آشنا ہوگا تو وہ یہ ضرور احساس کرے گا کہ وہ شعر کے روبرو ہے لیکن اگر معانی غائب کر دیے جائیں اور صرف ترنم اور نغمے سے کام لے کر سریلی آوازیں الفاظ کے بیکر

میں ڈھال دی جائیں تو وہ شخص اس کلام کو باوصف صفاتِ جمالی شعر نہیں سمجھے گا ۔ مختصر یہ کہ شعر کا بامعنی ہونا لازم ہے اور معانی کا بھی عالی ہونا لازم ہے ۔ یہ بات ارباب مشرق سے پوشیدہ نہ تھی ۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کسی زبان میں کسی معانیٔ مخصوص کے لیے جو کلمہ استعمال ہوتا ہے ، اس کے لغوی معانی اس کے مجازی اور وضعی معانی پر دال ہوتے ہیں ، بلکہ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ بعض صورتوں میں جب تک کلمے کے معانیٔ لغوی پر غور نہ کیا جائے ، اس وقت تک اس کے اصطلاحی معانی یا معانیٔ وضعی کا مفہوم متعین ہوتا ہے ، نہ اس کی دلالتیں واضح ہوتی ہیں ۔ مثال کے طور پر کلمۂ غزل ہی پر غور کر لیجیے : عربی و فارسی کے نقاد ، بالغ نظر عروضی ، معانی اور بیان کے محرم اسرار ، اصنافِ سخن کے راز دار بتواتر و تسلسل یہ کہتے چلے آئے تھے کہ اچھی غزل میں سوز و گداز کا عنصر موجود ہوتا ہے ۔ زبان سادہ ، رواں ، شیریں اور جذاب ہوتی ہے اور شاعر تفاخر اور تکبر کے اظہار سے پرہیز کرتا ہے ۔ یہ پابندی کمال شاعرانہ کے متعلق تعلّی کے اظہار پر عائد نہیں ہوتی ۔ غزل کے متعلق یہ تمام انتقادی اشارے دراصل اس کلمے کے مفہومِ لغوی ہی میں مخفی تھے (یہ جو بعض نام نہاد نقاد بلکہ تجربہ کار استاد غزل کے معنی کاتنا اور بننا بھی بتاتے ہیں ، غلط فاحش ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جس لفظ کے معنی کاتنا ہیں ، وہ غَزل ہے یعنی بفتح اول و سکون ثانی و سوم ۔ اس سے اسم فاعل غزّال ہے بہ تشدید ، اور امام غزالی بعض مورخوں کے بیان کے مطابق سوت کاتنے والوں کے خاندان سے تعلق رکھتے تھے[1]) ۔ شمس قیس رازی نے بہ تصریح لکھا ہے کہ جب خونخوار جنگلی کتے ہرن کا تعاقب کرتے ہیں اور اس کی جان پر بن جاتی ہے تو وہ مقابلے کے لیے تیار ہو جاتا ہے ۔ اس وقت وہ ایک ایسی صدائے دردناک پیدا کرتا ہے جس میں یہ عنصر بھی موجود ہوتا ہے کہ میں جان پر تو کھیل گیا ہوں لیکن دشمن کو نقصان بھی پہنچاؤں گا ۔ تو گویا نشاط و انبساط کی کیفیت بھی صدائے دردناک سے

---

۱ ۔ غزالی نامہ ، جلال ہمائی ، ایران ۔

ہمدوش ہوتی ہے ۔ اس آواز کو غزل الکلاب کہتے ہیں اور اسی سے ہرن غزال کہلاتا ہے ۔[1]

شعر

غزل کے لغوی معنی سے مطلع ہو جانے کے بعد ہم اس کے اصطلاحی معنی سے یعنی ''عشق بازی با زناں و سخناں با زناں'' کے مفہوم سے آشنا ہو جاتے ہیں ۔ اس سلسلے میں نظم طباطبائی نے غالب کے اس شعر پر :

سیکھے ہیں مہ رخوں کے لیے ہم مصوّری
تقریب کچھ تو بہر ملاقات چاہیے

فنونِ عاشقی کے متعلق شعر کے کا نوٹ لکھا ہے ۔ حق یہ ہے کہ حق ادا کر دیا ۔ غزل کی طرح ذرا شعر کے لغوی معنی پر بھی غور کر لیں ؛ شعر بکسرِ حرفِ اول کسی بات کے پانے کو یا اچھی طرح جان لینے کو کہتے ہیں اور کسی نقطے پر مطلع ہو جانے کو بھی ۔ اصطلاح میں یہ وہ سخنِ موزوں ہے کہ قصدِ قائل شاملِ تخلیقِ شعر ہو ۔ یہاں تک تو کوئی خاص گرہ کھلتی نظر نہیں آتی لیکن 'غیاث' کے فاضل مؤلف نے ایک فقرے کا اضافہ کیا ہے جس سے گویا ذہن بقعۂ نور ہو جاتا ہے اور بہت سے گوشے جو تیرہ و تار تھے ، روشن ہو جاتے ہیں ۔ وہ لکھتے ہیں : ''مولانا یوسف در شرح نصاب نوشتہ کہ شعر بہ معنیٔ معرفتِ چیزہائے باریک است ۔'' یعنی صاحبِ نصاب نے لکھا ہے کہ دقائق افکار و نوادراتِ واردات و لطائف کیفیاتِ ذہنی کے شعورِ کامل کو شعر کہتے ہیں کہ معرفت اس کے بغیر ممکن نہیں ۔ اس مرحلے پر یہ بات واضح کر دینی چاہیے کہ شعر ہی شعور کا مادہ ہے اور شعور کے معانی بھی صاحبِ غیاث نے دانستن و دریافتن یعنی جاننا ، پا لینا ، دریافت کرنا بتائے ہیں ۔

اب معلوم ہوا کہ شعر صرف کلامِ موزوں کا نام نہیں کہ قصدِ قائل

---

۱ ۔ المعجم فی معائیر اشعار العجم ، مرتبہ پروفیسر براؤن ، گب میموریل سیریز ۔

شریکِ تخلیق ہو بلکہ معرفتِ چیز ہائے باریک اس کی سرشت میں شامل ہے ۔ اب ہم اپنے استدلال کے نقطۂ مرکزی تک آ پہنچے ہیں کہ شعر جب تک حاملِ کیفیاتِ عالی نہ ہو ، شعر نہیں کہلاتا ۔ جدید اور قدیم نفسیات کی رو سے اور لغات کے استشہاد سے اس بات میں کوئی شک نہ رہا کہ جس چیز کو معرفتِ چیز ہائے باریک کہا جاتا ہے ، وہ یہ ہے کہ شاعر وارداتِ ذہنی و کوائفِ نفس کے اظہار و ابلاغ کے لیے اپنے وجود کے نقطۂ مرکزی میں بیٹھ کر اپنی کیفیات کا سراغ لگاتا ہے[1] ۔ جب شعر کی تعریف یہ ٹھہری کہ شاعر کو چیز ہائے باریک کی معرفت حاصل ہو جائے تو یہ اعتراض خود بخود رفع ہو گیا کہ ہمارے علمائے بیان و معانی محض سخنِ موزوں کو شعر کہتے تھے ۔ شعر کے مطالبے کا بلند پایہ ہونا خود کلمۂ شعر کے مفہوم میں موجود ہے ۔ اب پڑھنے والے اس نقطے سے آگاہ ہو گئے ہوں گے کہ وارداتِ باریک کے شعور کے اظہار و ابلاغ کے بغیر جو کلام موزوں ہوگا ، وہ کچھ بھی ہو ، شعر نہیں ہوگا ۔ شعور کے نفسیاتی مرحلے علامہ اقبال نے یوں متعیّن کیے ہیں :

شاہدِ اول شعورِ خویشتن
خویش را دیدن بنورِ خویشتن

شاہدِ ثانی شعورِ دیگرے
خویش را دیدن بنورِ دیگرے

شاہدِ ثالث شعورِ ذاتِ حق
خویش را دیدن بنورِ ذاتِ حق

دوسرے شعر میں جس منزل کا بیان ہے ، وہ تخلیقِ شعر کی پراسرار کیفیت ہے ۔ باقی رہا شعر کے وزن کا سوال تو وہ آگے آتا ہے ۔ ان باتوں پر غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ اسلوب ، مضامینِ عالی اور ابلاغِ کامل کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے ، لیکن مشرق کے بعض نقاد اس بات پر مصر ہیں کہ شعر

---

۱ ۔ دیکھیے ایس ۔ الیگزنڈر "حسن اور اقدار کے دوسرے اصناف" ۔

کا حسن ، طرزِ ادا یا حسنِ ادا میں مخفی ہوتا ہے ، معانی سے اس کو کوئی تعلق نہیں ہوتا ۔

مرأت الشعر

شمس العلما حافظ عبدالرحمٰن نے البتہ بین بین ایک راستہ نکالا تھا۔ وہ لکھتے ہیں :

''سنا ہوگا کہ عاشقانِ معانی ، حسنِ الفاظ کی طرف نگاہ اٹھا کر نہیں دیکھتے اور حسنِ الفاظ کے دلدادہ معانی کو نظر انداز کر جاتے ہیں ۔ یہ دونوں باتیں افراط اور تفریط کی ہیں ورنہ معنی بغیر الفاظ کے کہاں ؟ اور الفاظ و تراکیب میں اگر معانی کی روح نہیں تو کس کام کی . . . کام دل میں ہوتا ہے ۔ زبان اور زبان سے نکلنے والے الفاظ اس پر دلالت کرتے ہیں ۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ عاشقان معنی حسن الفاظ کو عیب ٹھہرائیں ۔ حسنِ الفاظ بھی آخر حسنِ کلام ہی کا ایک جزو ہوتا ہے کہ صحیح کہ تن پروری کے لیے بے اعتنائی کرنا ظلم ہے لیکن روح کو روح مجرد بنانے کی دھن میں جوگیوں کی طرح ہاتھ پاؤں بلکہ تن بدن کو سکھا دینا بھی کوئی انصاف کی بات نہیں ہے ۔ آیئے حقوق الفاظ پر ایک نظر ڈالیں[1] ۔''

سب جانتے ہیں کہ فصاحت و بلاغت کلام کا وصف ہے ۔ اس کی تفصیلی بحث کی یہاں گنجائش نہیں ، اجمال سنیے : فصاحت کے معنی ہیں سلاست و ظہور (اصطلاحی معنی سے قطع نظر) اس لیے مانوس الفاظ اور ان کی رواں تراکیب کو فصیح کہا جاتا ہے ۔ غیر سلیس الفاظ کو غیر فصیح[2] اور ان کی ناہموار تراکیب کو ثقالت و تنافر سے تعبیر کرتے ہیں ۔ سلاست کی ادنٰی کسوٹی یہ ہے کہ الفاظ بولنے میں زبان اور سننے میں کانوں پر گراں نہ

---

۱ ۔ مرأۃ الشعر ، ۱۹۵۰ع ، کتاب خانۂ نورس ، اردو بازار لاہور ۔

۲ ۔ اصطلاحاً بہت خلط مبحث ہوا ہے کہ فصاحت کی تعریف اور اس کی حدود کیا ہیں اور بلاغت کے رموز و اسرار کن چیزوں سے عبارت ہیں ۔ ایضاً صفحہ ۸۱ - ۸۴ (اقتباسات) ۔

ہوں ۔ مانوس الفاظ کی رعایت سے غرض یہ ہے کہ فہم کلام میں کوئی دقت نہ ہو کہ یہ بات وضوحِ معانی کے منافی ہے ۔

میر انشا فرماتے ہیں :

جلا دی لحم کی تصوین کو تا جاذبہ سے
ایک پردے میں قوی اخذ کریں اپنا حق (؟)

ہیں یہ اعصاب و شرائین رباط اس لیے تا
روح کی آمد و شدکو نہ رہے رنج و دق (؟)

'تصوین' اور 'دق' نہ صرف اردو میں غریب و وحشی ہیں بلکہ عربی میں بھی مانوس و مستعمل نہیں ۔ اس لیے بوجہ سلاست غیر فصیح ہیں ۔ اکثر اہل کمال کی رائے ہے کہ کلام نظم ہو یا نثر ، بہرحال مانوس و معلوم الفاظ کا استعمال ہونا چاہیے ۔ عقنقل ، قدموس کو مانا کہ خواص سمجھ لیں لیکن اس قسم کے الفاظ کلام کو درجۂ فصاحت سے گرا دیتے ہیں ۔ بات اگرچہ معقول ہے لیکن نہ ہر وقت اور ہر جگہ :

ہر سخن جائے و ہر نکتہ مکانے دارد

زبان میں نئے نئے الفاظ کا استعمال ادبا و شعرا کا حصہ بلکہ منصب ہے ۔ وہی انھیں عوام تک پہنچاتے ہیں اور نامانوس کو مانوس اور ہموار بنا دیتے ہیں ۔ لاریب ادبا و شعرا کا غیرمانوس و غریب الفاظ سے بچ کر مانوس اور متداول الفاظ میں اپنے تمام مطالب کا ادا کر جانا کمال ہے ۔ لیکن نہ اتنا کہ جتنا غیرمانوس اور غریب الفاظ کو اس طرح استعمال کرنا کہ وہ مانوس ہو جائیں اور زبان کی توسیع و ترقی کا باعث ہوں ۔''

اس مرحلے پر یہ بات واضح کر دینی چاہیے کہ الفاظ اپنی نشست اپنے محل اور موقعِ استعمال کے اعتبار سے غیرمانوس اور ادق معلوم ہوتے ہیں ، ورنہ انھی ادق اور نامونس کلمات کو ہم آنکھوں سے لگاتے ہیں ۔

گوئٹے کو چھوڑیے کہ اصل کی شان متن میں نہیں آتی ، غالب ہی کو دیکھ لیجیے ۔ پھر کچھ فارسی شعر کہ بنارس کی تیر خوردگی کی یادگاریں ہیں ، نقل کرتا ہوں ، پھر کچھ اردو شعر نقل کرتا ہوں کہ مجال ہے کہ نامانوسیت اور ادق ہونے کا شعور بھی پیدا ہو :

رگ سنگم شرارے می‌نویسم
کف خاکم غبارے می‌نویسم

بہ لطف از موج گوہر نرم رو تر
بناز از خون عاشق گرم دو تر

ز رنگین جلوہ ہا غارت گر ہوش
بہار بستر و نوروز آغوش

بسامان دو عالم گلستاں رنگ
ز تاب رخ چراغاں لب گنگ

قیامت قامتاں مژگاں درازاں
ز مژگاں بر صف دل نیزہ بازاں

ہمہ جانہائے بے تن کن تماشا
ندارد آب و خاک ایں جلوہ حاشا

بود در عرض بال افشانی ناز
خزانش صندل پیشانی ناز

تبسم بسکہ در لبہا طبیعی ست
دہن ہا رشک گلہائے ربیعی ست

بلند افتادہ تمکین بنارس
بود بر اوج او اندیشہ نارس

بکاشی لختی از کاشانہ یاد آر
دریں جنت ازاں ویرانہ یاد آر

بےشک ان اشعار میں بہت مغلق الفاظ اور تراکیب ہیں لیکن استعارے کا لطف وہی اٹھائے گا جو اس فن سے آشنا ہوگا ۔ اسی طرح ان کی اردو کی ایک غزل ہے :

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں
میں دشتِ غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں

ہوں دردمند ، جبر ہو یا اختیار ہو
گہ نالۂ کشیدہ ، گہ اشکِ چکیدہ ہوں

پیدا نہیں ہے اصلِ تگ و تازِ جستجو
مانندِ موجِ آب زبانِ بریدہ ہوں

جاں لب پہ آئی تو بھی نہ شیریں ہوا دہن
از بسکہ تلخیٔ غمِ ہجراں چشیدہ ہوں

نے سبحہ سے علاقہ ، نہ ساغر سے واسطہ
میں معرضِ مثال میں دستِ بریدہ ہوں

ہرگز کسی کے دل میں نہیں ہے مری جگہ
ہوں میں کلامِ نغز ولے ناشنیدہ ہوں

ہوں گرمیٔ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ
ڈرتا ہوں آئنے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

معانی ، بیان اور متعلقہ علوم شعریہ پر اگر اتنا بھی عبور نہ ہو کہ اس غزل کے مزاج کی نفاست ذہن نشین ہو جائے تو وائے برحالِ ما ۔

مختصر یہ ہے کہ حافظ صاحب آہستہ آہستہ النقاط کی طرف مائل ہوتے چلے جاتے ہیں اور فرماتے ہیں کہ بلاغت ادا اور جدت اصل کارنامہ شعر ہے کہ شراب تو کورے برتن میں بھی ڈال کر پی جا سکتی ہے ۔ وہ مزا

کہاں کہ جام بلور میں جلوہ افگن ہو ۔ ساقی طراز بزم ہو اور ناظم کہتا جائے :

ہے یہ ساقی کی کرامت کہ نہیں جام کے پاؤں
اور پھر سب نے اسے بزم میں چلتے دیکھا

بہرحال صاحبِ ''مراۃ الشعر'' کے قول کے مطابق ''عرب کے نزدیک صناعت شعر کی دو قسمیں ہیں : مطبوع ، مصنوع ۔ مطبوع وہ کلام کہلاتا ہے جو شاعر نے بےساختہ اور برجستہ کہا ہو (اس موضوع پر بہ تفصیل بحث ہوچکی ہے) ۔ مصنوع وہ کلام ہے کہ شاعر بہ غور و فکر کہے۔ ایک ایک لفظ پر نظر ڈالے کہ کہیں کوئی سقم تو نہیں رہ گیا ۔ جو کہنا تھا صحیح صحیح ادا ہو گیا یا کوئی کسر رہ گئی ہے ۔ اگر الفاظ یا ان کی نشست میں فرق پایا جاتا ہے تو اس کو دور کرنے کے لیے الفاظ میں اُلٹ پھیر یا رد و بدل کرتا رہتا ہے ۔ یہاں تک کہ شعر ہر طرح خاطر خواہ ہو جائے ۔ یہی وہ عمل ہے جسے ہم آورد[1] کہتے ہیں ۔ قدمائے عرب اس قسم کی رد و بدل کو تنقیح لفظی کہتے تھے۔ مگر غرض توضیح معانی یا کلام کی سلامت و روانی ہوتی تھی۔ حق یہ ہے کہ شاعر جب تک الفاظ میں تنسیخ اور رد و بدل معنی کی توضیح کے لیے کرتا ہے ، یہاں تک کہ الفاظ شعر کے مرصع بھی ہو جائیں تب بھی اثر معانی ہی پر پڑتا ہے جو مقصود بالذات ہوتے ہیں ۔ برخلاف اس کے جب شاعر الفاظ کی تزئین و تحسین الفاظ کی رعایت سے کرنے لگتا ہے تو معنی اپنے مرتبے سے گر جاتے ہیں اور الفاظ مقصود بالذات ہو جاتے ہیں ۔

---

۱ ۔ مغرب میں لوکس نے خاص طور پر اس بات پر زور دیا ہے کہ اداے مطلب کے لیے صحیح الفاظ کا انتخاب بہت ضروری ہے اور بہت جیّد شاعر بھی اپنی تصنیفِ لطیف پر نظرثانی کرتے رہتے ہیں ۔ یہاں تک کہ طبیعت کو شرحِ صدر نصیب ہو اور وہ مطمئن ہو جائے کہ جو کچھ مجھے کہنا تھا وہ بہ احسن وجوہ کہہ دیا گیا ۔ ''دیکھیے باب ''شخصیت اور اسلوب ۔''

اگرچہ شاعر یہی دعویٰ کرتا ہے کہ میرا مقصود معانی ہیں ، نہ کہ الفاظ - لاریب ایسے شاعر و انشا پرداز عربی میں ہوئے ہیں جن کو معانی اور توضیح معانی کی نسبت شوکتِ الفاظ کا زیادہ خیال رہا . . . لیکن عرب کی تمام شاعری کو محض الفاظ کی صناعی سے تعبیر کرنا ظلم ہے - جاہلی ، حضرمی ، اموی عہد کے شعرا کو لفظی صناعی سے گویا رابطہ ہی نہ تھا - ابتدائی عباسی عہد سے ، عباسی عہد کے شعرا کا بھی تقریباً یہی انداز رہا - بشار ابن برد ، ابن برمہ ، پہلے شاعر ہیں جو جدت معانی کے ساتھ ساتھ لفظی رعایت کی طرف متوجہ ہوئے -

الفاظ و معانی

ابن رشیق نے باب اللفظ و المعنی میں لکھا ہے ''جو الفاظ کو معانی پر ترجیح دیتے ہیں ، وہ کئی گروہوں میں منقسم ہیں ؛ ایک جماعت عرب جاہلیت کے انداز پر شکوہِ الفاظ بلا تکلف کی طرف مائل ہے . . .'' پھر کہتا ہے کہ اس قسم کے شکوہ الفاظ کا فخر اور مدح سلاطین میں مضائقہ نہیں - اس گروہ کی دوسری جماعت کو وہ اصحاب قعقعہ (بھونکنے والا) کہتا ہے اور ان کی شوکت الفاظ کو لایعنی قرار دیتا ہے - مثال میں ابن ہانی کے دو شعر لکھے ہیں جو اندلس کا مشہور طباع شاعر ہے اور متنبّی کا ہم پلہ سمجھا جاتا ہے ، مگر کبھی کبھی شکوہ الفاظ پر آ کر ژاژ خائی کرنے لگتا ہے - چنانچہ کہتا ہے (میں صرف ترجمہ پیش کر رہا ہوں) :

''اس نے جو آہٹ سنی کہنے لگی ارے دراز قامت گھوڑوں کی ٹاپوں کی آواز ہے ، جو چمک دیکھی تو چلائی اف تلواروں کی چمک (دشمن

---

۱ - نظامی گنجوی ، جو دوسروں کے مقابلے میں اپنے کمالِ فن سے بہ خوبی آگاہ ہے ، کہتا ہے :

بہرم ہزار دل را بہ بدیہہ و معمّا
بخرم ہزار جان را بہ غلوطہ نہانی
بہ مکاتبات نغزم شرف آرد ابن مقلہ
ز مغالطات لفظم غلط آرد ابن ہانی

آن پہنچا) حالانکہ وہ نہیں ڈری تھی لیکن اپنی ہی جھانجھن کی جھنکار اور پایل کی چمک دیکھ کر ۔''

دوسرا گروہ بقول ابن رشیق کے وہ ہے جو معانی کو الفاظ پر ترجیح دیتا ہے ۔ اس زمرے میں متنبّی اور ابن الروسی کا نام لیا گیا ہے ۔ اور متنبّی کی نسبت لکھا ہے کہ وہ زبان پر شاہانہ حکومت رکھتا تھا ۔ اس شاہانہ حکومت سے غالباً اس زمانے کی استبدادی حکومت مراد ہوگی ۔ الفاظ و تراکیب پر جو ستم چاہا ڈھا لیا ، کسی کی کیا مجال کہ دم مار سکے ۔ اگر عاشقانِ معانی کو یہی بات پسند ہے تو ان کو مبارک ہو ۔ ہم اس کے قایل نہیں ۔ ہم بقدر اپنے فہم کے متنبّی کے اشعار کو وہیں تک پسند کرتے ہیں جہاں تک کہ وہ الفاظ و معانی دونوں کے ساتھ انصاف کرتا ہے ۔[1]

ابن رشیق ترجیحِ الفاظ و معانی کے باب میں مذکورہ بالا اختلاف رائے بیان کرنے کے بعد لکھتا ہے کہ اکثر کی رائے یہ ہے کہ شاعری میں الفاظ و صناعتِ الفاظ کو معانی پر ترجیح ہے ۔ دلیل یہ کہ معانی کے لحاظ سے عالم و عامی سب برابر ہیں ۔ خیال سب کے پاس موجود ہوتے ہیں ۔ جو چیز ان کو شعریت کا جامہ پہناتی ہے ، وہ الفاظ کی جودت ، بیان کی سلاست ، متانت ترکیب و تالیف کی خوبی ہے اور یہ تمام باتیں تعلق رکھتی ہیں الفاظ اور صناعت لفظی سے ، مثلاً ایک آدمی کسی

---

۱ ۔ میں اپنے نقادوں اور ارباب علم کی فضیلت کا بدرجہ اولیٰ معترف ہوں لیکن اس مرحلے پر یہ بات کہے بنا نہیں رہ سکتا کہ لوکس نے (اسلوب صفحہ ۶۱) متنبّی کے متعلق یہ مشہور حکایت قلم بند کی ہے کہ وہ ایران سے واپس وطن آرہا تھا کہ کوفے کے قریب بنو اسد نے اس پر حملہ کیا ۔ وہ پست ہمت ہوکر راہ فرار اختیار کرنے کو تھا کہ اس کے غلام نے کہا ''کیا یہ کہا جائے گا کہ تم نے جنگ سے منہ موڑا ؟ تم نے کہ اپنے اشعار میں یہ کہہ چکے ہو ''گھوڑوں کے خیل مجھے جانتے ہیں اور صحرا کی پہنائی اور رات کا وقت مجھے پہچانتے ہیں ، قلم اور کاغذ سے میرا تعلق ایسا ہی ہے جیسا شمشیر و سناں سے ہے ۔'' یہ سن کر اس نے باگ موڑی اور داد شجاعت دے کر مقتول ہوا ۔ یوں شخصیت اور اسلوب ہم آہنگ ہوتے ہیں ۔

کی مدح کرنا چاہتا ہے تو وہ جانتا ہے کہ ممدوح کو سخاوت میں ابر و بحر سے تشبیہ دیتے ہیں ۔ جرأت و جلادت میں شمشیر و شیر کہتے ہیں ۔ عزم و ارادہ کو سیل و قضا ٹھہراتے ہیں ۔ حسن و جمال میں ماہ و خورشید سے جا ملاتے ہیں ۔ اس لیے وہ ان معانی میں غلطی نہیں کرتا ۔ جو لغزش کرتا ہے الفاظ میں کرتا ہے ۔ چنانچہ دیکھ لیجیے کہ شعر کی تنقید ہمیشہ الفاظ کے متعلق ہوتی ہے کہ فلاں لفظ بندھا ہے ، وہ بےمحل استعمال ہوا ، یہ غلط بندھا ہے ، الفاظ سے معانی ادا نہیں ہوئے ، یہ ترکیب سست ہے ، وہ چست ۔ اگر شاعر معانی کو رقیق و متین ، شیریں و آبدار مانوس و معلوم الفاظ ، رواں و خوش نما تراکیب میں ادا نہیں کر سکتا تو معانی کی کوئی قدر و منزلت نہیں ہوتی ۔ ابن رشیق کے اس نظریے پر ہمیں جواب قاطع دیا جا سکتا تھا ۔ لیکن مناسب معلوم ہوتا ہے کہ عبدالرحمان صاحب نے اس پر جو تبصرہ کیا ہے اور اس سے جو برگ و بار نکالے ہیں ان کا مطالعہ بھی کر لیا جائے تاکہ جواب من حیث المجموع جامع و مانع ہو ۔ خود رحمان صاحب لکھتے ہیں :

''اس دلیل کا ماحصل یہی ہے کہ شاعری میں معانی پر الفاظ کو ترجیح حاصل ہے ۔ میں کہتا ہوں کہ جب معانی عام ہیں یا خیال موجود تو شاعری غیر از صناعت لفظی نہیں ۔ بےشک یہ مسلم ہے کہ مقصود کلام ہونے کے لحاظ سے معانی مقدم ہوتے ہیں ، لیکن معانی کو ہر شخص اپنے کلام کے ذریعے سے ادا کرتا ہے ۔ اس میں کسی کی خصوصیت نہیں ۔ مگر شاعر ان کے طریقۂ ادا کو کمال صناعت کے درجے تک پہنچاتا ہے اور جب یہ صنعت تمام تر لفظی ہے تو شاعری میں الفاظ کو معانی پر ترجیح ہونی چاہیے ۔ ذیل کے اشعار میں معانی کی صناعی نہ پاؤ گے مگر دیکھو گے حسن ادا نے اور حسن الفاظ نے ان کو کس قدر دلکش و دلفریب بنا دیا ہے ۔ (عربی شعر میں نے حذف کر دیے ہیں) :

حافظ : دردم از یار ست و درماں نیز ہم
دل فدائے او شد و جاں نیز ہم

آن[1] کہ مے گویند آن بہتر ز حسن
یارِ ما این دارد و آن نیز ہم

داستان در پردہ مے گوئی[2] ولے
گفتہ خواہد شد بہ دستان نیز ہم

عاشق از مفتی نترسد مے بیار
بلکہ از غوغاے سلطان نیز ہم (؟)

یار[3] باز اکنون بقصدِ جان ماست
عہد را بشکست و پیمان نیز ہم

پھر وضعِ احتیاط سے رکنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاکِ گریباں کیے ہوئے

مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے

پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیرِ بارِ منتِ درباں کیے ہوئے

جی چاہتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے
بیٹھے ہیں ہم تہیۂ طوفاں کیے ہوئے

---

۱ - پژمان نے جو دیوان حافظ کا مستند نسخہ ترتیب دیا ہے ، اس میں ''این'' کی بجائے ''آن'' ہے -
۲ - مے گوید (مے گوئی کے بجائے) -
۳ - یاد باد آن کو بہ قصد خون ما - معلوم نہیں مصرع کی یہ صورت فاضل مصنف نے کس ماخذ سے نقل کی ہے ، مجھے اور کہیں نظر نہیں آئی -

جو کچھ ابن الرشیق نے لکھا ہے اور جو تبصرہ رحمان صاحب نے اس پر کیا ہے، اس کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ لفظ و معنی کے سلسلے میں لفظ کو جو ترجیح دی گئی ہے تو اس کے دلائل اصلاً دو ہیں :

(۱) خیال عام ہوتے ہیں ، عامی سے بھی اور عالم سے بھی -

(۲) شعر کی تنقید ہمیشہ الفاظ سے متعلق ہوتی ہے - اور الفاظ بحیثیت الفاظ شیریں ، خوشگوار ، سبک اور ناخوشگوار بھی ہو سکتے ہیں -

جہاں تک پہلی دلیل کا تعلق ہے ، اول تو یہ بات ہی سرے سے غلط ہے کہ خیال عام ہے ، یعنی عالم و عامی دونوں کسی موضوع پر ایک ہی خیال تک پہنچ سکتے ہیں - ظاہر ہے کہ پڑھا لکھا آدمی عامی سے کہیں زیادہ عروج فکر تک پہنچنے پر قادر ہوتا ہے - بے علم آدمی کے ذہن پر اس خیال کی پرچھائیں بھی نہیں پڑ سکتی جو پڑھے لکھے آدمی کے ذہن میں آتا ہے - کیا واقعی فاضل مولف یہ سمجھتے ہیں کہ جس طرح عالم نابکاری پر یا فن تعمیر کی عظمت پر اپنے فکر و خیال کا اظہار کر سکتا ہے ، عامی بھی اسی معیار سے سوچتا ہے ؟ کیا علم کی موجودگی اور اس کا فقدان ذہن و فکر کی کارفرمائیوں میں قطعاً موثر نہیں ہوتیں؟ ظاہر ہے کہ اس سوال کا جواب نفی میں ہے - پیچیدہ دقیق خیالات جو کائنات کے انتشار کو حسن تالیف میں تبدیل کردیں اور جو دنیا کے بکھرے ہوئے واردات کو ایک تجربے کی لڑی میں پرو دیں ، صرف ان شعرا سے مخصوص ہیں جو طبع رسا کے ساتھ علم بھی رکھتے ہیں - تنقید کا منصب بیان کرتے ہوئے ملک‌الشعرا بہار کے خیالات نقل کیے جا چکے ہیں -

یہ بات کہ الفاظ ، الفاظ کی حیثیت سے خوشگوار ، خوش نما ، سبک ، شیریں یا ناخوشگوار اور مکروہ ہوتے ہیں ، ایسا دعویٰ ہے جس کی تردید روزانہ ہم اچھی نثر اور شعر پڑھتے ہوئے ذہناً کرتے رہتے ہیں - بات یہ ہے کہ جس طرح موسیقی میں شور ہوتا ہے اور شور معین جو سرود میں تبدیل ہو جاتا ہے ، اسی طرح ہمارے ذخیرۂ لغات میں الفاظ ہوتے ہیں جو بے معنی ہوتے ہیں یا بامعنی ، صوت کے اعتبار سے ضروری ہے کہ جب تک

وہ ایک خاص ترتیب سے نہ رکھے جائیں ، ان میں آہنگ مطلوبہ پیدا نہ ہو ۔ بے معنی الفاظ ، جو بظاہر سبک بھی معلوم ہوں ، فصیح کبھی نہیں کہلائیں گے ۔ یہ جو رحمان صاحب نے کہا ہے کہ شاعر حسن ادا سے اور صناعت سے الفاظ کو خوش نما بنا دیتا ہے ، غلط محض ہے ۔ بے چارے الفاظ تو محض اصوات با معنی ہیں اور بغیر ایک خاص ترتیب کے ان میں کوئی صوتی توافق پیدا نہیں ہوتا ۔ پروفیسر شبلی نے بھی یہ دعویٰ کیا تھا کہ بعض لفظ جو دوسرے لفظوں کے ہم معنی ہیں یا ان کی دوسری صورتیں ہیں ، زیادہ فصیح ہوتے ہیں ۔ مثال کے طور پر انھوں نے فرمایا تھا کہ 'دامن' کا لفظ 'داماں' سے زیادہ فصیح ہے ، غالباً ان کی نظر میں میر کا یہ مصرع ہوگا :

دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

لیکن ذرا وزیر لکھنوی کے ہاں بھی 'دامن' دیکھیے :

گوہرِ اشک سے لبریز ہے سارا دامن
آج کل دامنِ دولت ہے ہمارا دامن

یہاں دامن دوسرے الفاظ کے ساتھ مل کر اس طرح بیٹھا ہے کہ اس کی صوت درِ گوش پہ دستک دیتی ہے اور کانوں کے ذریعے فوراً دل میں اتر جاتی ہے، لیکن اس کے مقابلے میں غالب کا یہ شعر دیکھیے :

پھر بھر رہا ہوں خامۂ مژگاں بخونِ دل
سازِ چمن طرازیٔ داماں کیے ہوئے

یہاں چمن طرازی کے لیے وسعت اور پہنائی کی ضرورت تھی ، اس لیے داماں کا لفظ جس میں الف کشیدہ وسعت کا تاثر پیدا کرتا ہے ، نہایت ہی موزوں ہے ۔ اسی طرح غالب کے اس شعر میں :

سنبھلنے دے مجھے اے نا امیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

بھی 'داماں' کا لفظ نہایت موزوں واقع ہوا ہے کہ خیال اور یار کے الف ہائے کشیدہ کے ساتھ مل کر یہ تاثر پیدا کرتا ہے کہ کوئی چیز ہے جسے

شاعر چھونے کی کوشش کر رہا ہے اور وہ دور ہوتی چلی جا رہی ہے - یہاں
اگر کسی طرح 'داماں' کی جگہ 'دامن' کا لفظ آئے تو وہ مطلوبہ تاثر
بالکل پیدا نہیں کرے گا - 'تراشنا' یا 'تراش کرنا' ایسے الفاظ میں سے نہیں
جنھیں خاص طور پر صوتی اعتبار سے خوشگوار کہا جائے لیکن فیضی کے ان
اشعار میں کلمہ 'تراش' جس طرح استعمال ہوا ہے ، اس کا رنگ دیکھیے :

امروز نہ شاعرم حکیمم — دانندۂ حادث و قدیمم
بانگ قلمم دریں شب تار — بس معنی خفتہ کردہ بیدار
آنم کہ ز سحرکاری ژرف — از شعلہ تراش کردہ ام حرف

فردوسی 'یل' کا کلمہ کہ بہادر کے معنی میں استعمال ہوتا ہے ، اس طرح
لفظوں کی ترتیب میں بٹھاتا ہے کہ تحقیر کے معنی دینے لگتا ہے :

منش کردہ ام رستم داستاں
وگرنہ یلے بود در سیستاں

اس قسم کی بیسیوں مثالیں دی جا سکتی ہیں - مراد یہ ہے کہ مقصود اظہار
معانی ہے اور الفاظ اس کا وسیلہ ہیں - دونوں ایک تصویر کے دو رخ ہیں -
ایک تھیلی کے چٹے بٹے ہیں - ایک ہی بات کے دو پہلو ہیں -

مترادفات اور مرادفات

ایک بات اور یہاں صراحت سے کہہ دینی چاہیے کہ یہ دعویٰ کرنا
کہ کسی شاعر نے (اسی زبان میں) ایک لفظ کی جگہ دوسرا ہم معنی لیکن
زیادہ موثر لفظ رکھ دیا ہے ، غلط صریح ہے - لغت کا ذخیرۂ الفاظ بہت
محدود ہے اور ذہن انسانی کی پرواز بے کراں ، اس لیے لغت یہ تو کر سکتی
ہے اور کرتی ہے کہ ایک کلمے کے کئی سلسلۂ معانی متعین کر دے
لیکن یہ نہیں کر سکتی کہ ایک ہی معنی کے لیے دو لفظ مہیا کر دے -
جہاں ایسا اشتباہ ہوگا وہاں الفاظ مترادف ہوں گے ، مرادف نہ ہوں گے -
مراد یہ ہے کہ معانی میں قریب تر تو ہوں گے لیکن کوئی دلالت ضرور مختلف
ہوگی - مثال کے طور پر گھوڑے کے لیے اردو ، فارسی اور عربی میں بہت
لفظ ہیں ، لیکن ہر لفظ مختلف معنی دیتا ہے (ایک ہی زبان میں ہم معنی

لفظ نہ ملیں گے) مثلاً گھوڑا ، بچھیرا ، چتکبرہ ، رخش ، ٹوپن ، اسپ ، اشقر۔ اسی طرح اونٹ کی قسموں کے اعتبار سے عربی میں بے شمار ذخیرہ الفاظ ہیں ۔ مترادف الفاظ پر غور نہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اچھے خاصے پڑھے لکھے آدمی بھی 'صاف شفاف' کہتے ہیں اور ان میں امتیاز نہیں کرتے ، در آں حال کہ شفاف میں ضروری ہے کہ چیز کے آرپار نظر آئے ، صاف میں یہ لازم نہیں ۔ اسی طرح 'تکلف' اور 'تکلیف' کے نازک فرق پر غور کر لیجیے ۔ بہر حال یہ موضوع ہی اور ہے ۔ میں کہنے یہ چلا تھا کہ صاحب مرأۃ الشعر کی دونوں دلیلیں غلط ہیں اور ان کی غلطی خاصی مدت ہوئی واضح ہو چکی ہے ، اس کے باوجود نقاد اپنے آپ کو دہراتے رہتے ہیں (تاریخ کی طرح) ، تو مناسب خیال کیا گیا کہ یہ مسئلہ بھی طے کر دینے کی کوشش کی جائے ۔

جدت ادا

صاحب مرأۃ الشعر نے ایک اور بات کہی ہے : جدت ادا کہنے کو ایک بات ہے مگر دیکھیے تو حسن ادا کے بعد شعرو شاعری کی وہی ساری کائنات ہے . . . نگاہ تفتیش کہتی ہے کہ جدت ادا کی باہمہ نیرنگی دو صورتیں ہیں : اول ، اپنے یا پرائے باندھے ہوئے مضمون کو نئے انداز سے باندھنا ، دوسرے ادائے معنی کے عام ، پامال و فرسودہ راستے کو چھوڑ کر نیا راستہ نکالنا ۔ انھوں نے حافظ اور نظیری کے ان دو شعروں کا مقابلہ کیا ہے اور اگرچہ صراحت سے بات نہیں کی لیکن سیاق و سباق سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جدت ادا کے اعتبار سے حافظ کے شعر کو بلند پایہ سمجھتے ہیں :

حافظ : در پس آئینہ طوطی صفتم داشتہ اند
آنچہ استاد ازل گفت ہمہ می گویم

نظیری : قلم در اختیار اوست من چوں نقش موہومم
گرم فرزانہ می دارد ، گرم دیوانہ می سازد

ان شعروں میں تو تقابل کا کوئی پہلو ہی نہیں ۔ بے شک جبر کا مضمون مشترک ہے لیکن نظیری کا ویدانت کے خیال کو مضمون میں لے آیا کہ میں

ایک نقش موہوم ہوں ، مضمون کی صورت ہی بدل دیتا ہے ۔ پھر فرزانگی اور دیوانگی کی صورتوں میں ایک مشابہت نظر آنے لگتی ہے کہ دونوں امور اختیاری نہیں ہیں ۔ دیوانہ معذور ہے اور فرزانہ مجبور ۔ اسی طرح حافظ اور غالب کو ٹکرایا ہے :

حافظ : آں شد کہ بار منت ملاح بردے
گوہر چو دست داد بدریا چہ حاجت است

غالب : سفینہ جب کہ کنارے سے آ لگا غالب
خدا سے کیا ستم و جورِ ناخدا کہیے

دوسرے مصرع میں غالب نے دنیا سے جو سمجھوتہ کرنے کی روش خاص بتاتی ہے ، وہ اسی کا حصہ ہے اور حافظ کے شعر پر اس کا سایہ بھی نہیں پڑا ۔ غالب نے کائنات کے توازن کو ایک اور شعر میں نہایت موثر طریقے پر قلم بند کیا ہے :

سخن کیا کہہ نہیں سکتے کہ جویا ہوں جواہر کے
جگر کیا ہم نہیں رکھتے کہ کھودیں جا کے معدن کو

اس صورت کو کہ معانی بالکل عام اور پامال ہیں مگر جدتِ ادا نے نیا لباس پہنا کر نیا بنا دیا ہے ، وہ یوں ثابت کرتے ہیں کہ غالب کے ان شعروں کے مضامین کو پامال ، فرسودہ اور عامیانہ گردانتے ہیں :

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
ساغرِ جم سے مرا جامِ سفال اچھا ہے

اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ
اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا

مشکل یہ ہے کہ فاضل مصنف یہ تمام باتیں کہہ کر جدتِ ادا کی ایک نئی تعریف پیش کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اس کے تین اصول ہیں :

۱ ۔ سادگی میں بانکپن نکالنا ۔
۲ ۔ تشبیہ و استعارہ یا استعارہ در استعارہ سے روپ بدلنا ۔

۳ - کسی لفظی و معنوی اور عرف و اصطلاحی مناسبت سے کوئی نکتہ پیدا کرنا . . . . جدت ادا اور معنی آفرینی دونوں ایک ہی چیز ہیں . . . چنانچہ غالب کہتے ہیں :

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

اب بتائیے ان باتوں کا کیا جواب دیا جائے۔ انھوں نے اپنا موقف ہی بدل لیا - اور غالباً غور کرنے سے خود ان پر واضح ہوگیا ہوگا کہ جدت ادا ایک مبہم ترکیب ہے جس کے حسب منشا معنی بھی نکالے جا سکتے ہیں -

حسن ادا

اسی طرح وہ حسن ادا کے متعلق لکھتے ہیں :
''کہنے کو دو لفظ ہیں اور آدھی سی بات مگر حق یہ ہے کہ ادا نہیں تو حسن بھی کچھ نہیں - نہ صباحت میں حلاوت ہے ، نہ ملاحت میں نمک . . . . حسن ادا کا کیا کہنا ہے ، حسن معنی کے ساتھ جمع ہو جائے تو پھر حسن بالائے حسن ہے -''[1]

یہ فقرہ فاضل مصنف کے موقف کی تردید خود کرتا ہے ، کیونکہ وہ فرماتے ہیں کہ حسن معنی کے ساتھ جمع ہو تو حسن بالائے حسن ہوتا ہے - معلوم ہوا کہ بات وہی ہے کہ امتزاج لفظ و معنی ، مطابقت مغز و پیکر جب تک موجود نہ ہوں ، تب تک اسلوب وجود میں نہیں آتا - یہی وجہ ہے کہ معانی و بیان کے ماہروں نے صاف کہہ دیا ہے کہ فصاحت کے وصف کے ساتھ بلاغت جمع ہو تو انشا پردازی معراج کمال تک پہنچتی ہے -

''صرف[2] یہی نہیں ، مصنف نے خود حسن ادا کا ذکر کرتے ہوئے لکھا

---

۱ - مرأة الشعر ، ص ۲۷۱ -
۲ - ایضاً ، ص ۲۸۲ -

ہے کہ لفظ و معنی کا حسن اعتباری ہے . . . . ایک ہی لفظ کو دیکھیے وہ کہیں خوش نما ہوتا ہے ، کہیں بدنما ، معنی ایک ہوتے ہیں ۔‘‘

اس دو سطروں کے جملے میں کتنی غلط فہمیاں اور غلط ادائیاں شامل ہیں ۔ اس بات سے مفصل بحث کی جا چکی ہے کہ کسی زبان میں مرادفات کا وجود نہیں ہوتا ، مترادفات کا وجود ہوتا ہے ۔ اگر مصنف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ کسی دوسری زبان کا ہم معنی لفظ استعمال کرنے سے حسن ادا میں اضافہ ہو جاتا ہے تو بھی بالبداہت غلط ہے ۔ ایک ہی ہم معنی لفظ (دو زبانوں میں سے) صرف ایک ہی دلالت پیدا کرے گا اور ایک ہی معنی کے ابلاغ پر قادر ہوگا ۔ بات یہ ہے کہ الفاظ کو ایک علیحدہ زندگی عطا کرنا (معانی سے قطع نظر اور کسی سلسلہ ٔ خیال میں ان کی ترتیب سے بے پروا ہوکر) شدید قسم کی غلط فہمی اور گمراہی ہے ۔ اگر ایک ہی زبان میں مترادف الفاظ ، جنھیں فاضل مصنف ہم معنی سمجھتے ہیں ، برتے جائیں گے تو شعر کا مفہوم دلالت اور معنوی پرچھائیں کی وجہ سے بدل جائے گا ۔ کیونکہ لفظ کے معانی جدا ہوں گے ۔ مولانا عبدالرحمٰن یہ سمجھتے ہیں کہ ایک ہی مضمون وہ ہے جس میں کوئی بنیادی بات مشترک ہو ۔ دراصل جس چیز کو وہ حسن ادا کہتے ہیں وہ مصنف یا شاعر یا فن کار کا زاویہ ٔ نظر یا اسلوب ہے - حقیقت کا ادراک نہایت مشکل ہے ۔ کسی ایک جسمانی چیز کو لے لیجیے ۔ مثلاً ساغر ، سبو ، ماہ دیکھنے والا ان کو صرف ایک زاویہ ٔ نظر سے دیکھ سکتا ہے ، ان کی کلی حقیقت اس کی نگاہ سے پوشیدہ رہتی ہے ۔ نفسیات کے معمولی طالب علموں سے بھی یہ بات مخفی نہیں کہ زاویہ ٔ نظر سے مفہوم بدل جاتا ہے ، ساغر کسی شخص کو اپنی مکمل صورت میں کبھی نہیں دکھائی دے گا ۔ اس کی تمام صفات فن کار پر روشن ہوں گی ۔ پھر اس کے مقابلے میں ذہنی واردات اور قلبی تاثرات کا اندازہ کر لیجیے کہ ان کی پیچیدگی اور ان کا پہلودار ہونا مسلّم ہے ۔ حقیقت ایک ترشے ہوئے ہیرے کی طرح ہے جس پر روشنی کی چھوٹ دیکھنے والے کے زاویہ ٔ نظر کے مطابق اس کی صورت بدل دیتی ہے ۔ معانی اسی طرح ترشے ہوئے ہیرے ہیں ، ان کو آپ ذرا زاویہ ٔ نظر سے بدل کر دیکھیں تو معانی بدل جائیں گے ۔ یہی وجہ ہے کہ

شعرا نے بظاہر کہے ہوئے مضامین کو قلم بند کیا ہے لیکن دراصل بڑے فن کاروں نے زاویۂ نظر $\frac{1}{10000}$ حصہ ہی سہی بدل کر معنی کی صورت تبدیل کردی ہے ۔ طبیعیات میں آپ یک وقت کسی چیز کے تینوں ابعاد اور اب تو چوتھا بھی شامل ہوگیا یعنی زمان مکان تسلسل یا تسلسلِ زمان مکانی (Time place continous) یہ بدلا ہوا زاویۂ نظر دراصل مولانا عبدالرحمان کی نظر میں حسن ادا بن جاتا ہے ، یعنی معانی کا اشتراک قائم رہتا ہے لیکن الفاظ کے تبدیل ہونے سے جدتِ ادا پیدا ہوتی ہے ۔ یہ نفسیاتی طور پر ممکن ہی نہیں کہ آپ شعر میں لفظ بدل دیں اور اس کی دلالتوں میں بعض اوقات زمین آسمان کا فرق نہ پڑ جائے ۔ خصوصاً جب اعالی درجے کے فن کار ان واردات کی بات کرتے ہوں جو متنوع، پیچیدہ اور دور رس (معانی کے اعتبار سے) ہوتی ہیں ۔ اس سے پہلے ایک شعر نقل کیا جا چکا ہے جس میں ایک لفظ کے فرق سے معانی کی دلالتوں نے ایک صورت ہی دوسری اختیار کی ہے ۔ ایک صورت تھی :

کسی کو آئی ہنسی جو ہم دم تو منہ پہ ڈالا حیا سے آنچل
عجب طرح کا یہ خواب دیکھا کہ میری نیندیں اُچٹ گئی ہیں

دوسری صورت میں جذبات کی وسعت اور آفاقیت دیکھیے :

کسی کو آئی ہنسی جو ہمدم تو منہ پہ ڈالا اُلٹ کے آنچل
عجب طرح کا یہ خواب دیکھا کہ میری نیندیں اُچٹ گئی ہیں

استادانِ فن نے جو اصلاحیں دی ہیں ، ان میں بعض اوقات صرف ایک لفظ بدلا ہے اور اسی سے دلالتوں میں تغیر اور معانی میں بیّن فرق پیدا ہو گیا ہے ۔

حالی کا شعر ہے :

عمر شاید نہ کرے آج وفا
سامنا ہے شبِ تنہائی کا

غالب نے دوسرے مصرع کو یوں بنا دیا :

کاٹنا ہے شبِ تنہائی کا

اب عمر کاٹنے ، شبِ تنہائی کاٹنے کی مشابہت اور کاٹنے میں جو پہاڑ کاٹنے کی سی صورت ہے ، اس کا رنگ کس طرح نمایاں ہوا ہے ۔

معلوم نہیں کس استاد نے اس شعر کو یوں بدلا ہے :

غضب ہیں تری شوخیاں اے فلک
کلیجہ گلِ نیلوفر ہو گیا

دوسری شکل دیکھیے :

غضب ہیں تری چٹکیاں اے فلک
کلیجہ گلِ نیلوفر ہو گیا

دونوں اشعار کے معانی میں جو تغیر پیدا ہوا ہے، وہ اربابِ نظر سے مخفی نہ ہوگا ۔

مولانا عبدالرحمان نے ذوق کے اس شعر سے (شاید اس بنا پر کہ غالب نے بہت ستائش کی تھی) :

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

محض مرنے کے موضوع کو وجہِ اشتراک بنا کر ، غالب کے اشعار کو ہلکے پیمانے کا ٹھہرایا ۔ انھوں نے غالب کے کچھ اشعار اچھے کہہ کر بھی نقل کیے ہیں ، لیکن موت پر غالب کے اشعار بہت معنی خیز ہیں اور اس نے اس کی حقیقت کو مختلف زاویوں سے دیکھ کر بہت دور کی دلالتیں نمایاں کی ہیں :

فردا و دی کا تفرقہ یک بار مٹ گیا
تم کیا گئے کہ ہم پہ قیامت گزر گئی

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
کیا خوب ، قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

ابر روتا ہے کہ بزم طرب آمادہ کرو
برق ہنستی ہے کہ فرصت کوئی دم ہے ہم کو

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے

اپنی گلی میں دفن نہ کر مجھ کو بعد قتل
میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی

جان دی، دی ہوئی اسی کی تھی
حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

حیات بعدالممات :

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یا رب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

ان تمام اشعار میں بنیادی موضوع موت ہے لیکن زاویۂ نظر کے بدلنے نے عجب عجب معانی کی نیرنگی پیدا کی ہے کہ بیان میں نہیں آتی ۔ یہ جدت ادا نہیں ، یہ زاویۂ نگاہ کا فرق ہے ، یہ شخصیت اور اسلوب کی بہار ہے ۔

مجاز ، تشبیہ ، استعارہ ، مبالغہ اور ابداع معانی کے متعلق مولانا کے خیالات نادر اور خیال افروز ہیں ، ان کا ذکر اپنے مقام پر آئے گا ۔

☆ ☆ ☆

باب ہفتم

اسلوب کی صفات

(فکری)

(۱) سادگی (۲) قطعیت (۳) اختصار

۱ ۔ سادگی

شاعر یا فن کار خصوصاً نثر نگار کے ہاں جو فکری عنصر ہوتا ہے وہ جذبے میں اس شدت سے نہیں سمویا جاتا جس طرح شعر میں ہوتا ہے ۔

لوکس کے الفاظ میں کچھ تصرف کر کے یوں کہا جا سکتا ہے کہ فن کار اپنے قارئین سے خوش اخلاقی سے پیش آتا ہے ۔ یہ بات مناسب نہیں کہ اگر بات معمولی اور سیدھی سادھی ہو تو اس کے لیے الفاظ مغلق اور تراکیب پیچیدہ استعمال کی جائیں ۔۔ یوں تحریر میں سادگی پیدا ہوتی ہے ۔ یہ بھی کج خلقی ہی کی دلیل ہے کہ فن کار ان کو خواہ مخواہ ایک معمہ نما پارہ یا غزل یا غزل کا کوئی شعر دے دے اور یوں ان کے وقت کے ضیاع کا باعث ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ وہ قطعیت کا خیال رکھتا ہے ۔ یہ بھی موزوں نہیں کہ فن کار اپنے قارئین کا وقت یونہی ضائع کرے ، دراں حال کہ وہ اپنی بات اس طرح کہہ سکتا ہو کہ اختصار ملحوظ رہے ۔۔ یوں صفت اختصار پیدا ہوتی ہے ۔

اختصار کا بیان تو مشکل نہیں ، سادگی اور قطعیت میں فرق کرنا ضروری ہے ۔ بات یہ ہے کہ جہاں بنیادی محرک یا فکر کا وہ پہلو جو بنائے ادب بنتا ہے ، سادہ ہوتا ہے اور اس میں کسی قسم کی پیچیدگی نہیں ہوتی تو سادگی

(جسے سلاست اور صفائی بھی کہا جا سکتا ہے) پیدا ہوتی ہے - یہاں الفاظ بھی معانی کے لوازم کے پہلو بہ پہلو سادہ ہوتے ہیں اور مطالب بالکل واضح ہوتا ہے -

اردو نثرنگاروں میں غالب کے بعض خطوط اور حالی کی نثر کے بعض حصے ، سرسید کے مضامین اور مکاتیب (جو فقہی مسایل کے متعلق نہیں) سادگی کی نہایت اچھی مثالیں ہیں - شعرا میں ذرا بات الجھ جاتی ہے کہ وہاں فکری عنصر میں جذبے کا پہلو شدید ہوتا ہے - شعر کا لہجہ اور کسی خاص لفظ پر زور دینے سے یا کسی جگہ استفہام سے ایسے معانی پیدا ہوتے ہیں جو سادہ الفاظ کے باوجود سادہ نہیں ہوتے - تو شعر کے متعلق ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ جہاں مضمون سادہ ہوگا ، اچھا فن کار الفاظ بھی مناسب فکر لائے گا لیکن اس کا الٹ ضروری نہیں - یعنی الفاظ سادہ سے معانیٔ سادہ کا پیدا ہونا ضروری نہیں - جیسا کہ میں عرض کرچکا ہوں ، یہ بات خاص طور پر شاعری میں نظر آتی ہے - میر اور غالب اس فن‌کاری اور کمال صنعت‌گری کے محرم اسرار اور راز دار ہیں - چنانچہ غالب ہی کے کچھ اشعار پر غور فرما لیجیے- یہ غزل میں بچپن سے ایم - اے تک پڑھتا آیا ہوں لیکن افسوس ہے کسی کے ہاں اس کے اسرار و رموز کی دنیا مجھ پر منکشف نہ ہوئی - ۱۹۲۴ء میں جب جموں میں ایک آل انڈیا قسم کا مشاعرہ قرار پایا تو معلوم ہوا کہ رام رچپال سنگھ شیدا دہلوی صدارت فرمائیں گے - بڑا ''صف آرا اور رزم پیما'' قسم کا مشاعرہ تھا - یوپی سے سیماب ، ساغر اور ان کے کچھ سخن فہم اور کچھ داد دینے والے دوست تشریف فرما تھے - پنجاب سے مولانا تاجور، پروفیسر (اُس وقت ایم - اے کے آخری سال میں تھے غالباً) محمد دین تاثیر ، اصغر حسین نظیر ، اختر شیرانی ، اکبر ، ہری چند اختر ، حفیظ جالندھری اور اللہ یار خان جوگی ، جو داغ کے ارشد تلامذہ[۱] میں سے

---

۱ - میری اطلاع یہی ہے لیکن صاحب خمخانہ جاوید (جلد دوم) ۱۹۱۱ء انھیں آغا شاعر قزلباش لکھنوی کا شاگرد بتاتے ہیں - ظاہر ہے ان کی رائے کو میری رائے پر ترجیح حاصل ہے ، لیکن لاہور میں داغ سے ان کی شاگردی کے افسانے عام تھے -

تھے اور ذرا مجذوبیت کی طرف مایل تھے ، موجود تھے - محمد عمر نور الٰہی صاحب کا انتظام تھا - سردیوں کے دن تھے - رات مشکل سے کٹی لیکن بہرحال کٹ گئی - دوسرے دن مشاعرے میں غالباً طرح ایک تو تھی ''فرزانہ چاہیے ــــ دیوانہ چاہیے'' اور دوسری 'نیند کیوں رات بھر نہیں آتی' پہلی طرح میں مجی حفیظ ، تاثیر اور معاصر شعرا نے اچھی غزلیں پڑھیں -

حفیظ کا یہ شعر (مجھے یوں ہی یاد ہے) وہیں سنا :

رندِ سیاہ مست سیاہ کار ہی سہی
اے شیخ گفتگو تو شریفانہ چاہیے

اور تاثیر کا یہ خیال افروز نتیجۂ فکر بھی وہیں کان میں پڑا :

اس وادیٔ جنوں کے وہ پر پیچ راستے
دیوانگی کو بھی کوئی فرزانہ چاہیے

سیماب صاحب نے یہ شعر پڑھ کر شمع کی لو کچھ اور تیز کردی :

اے دل یہ پچھلی رات یہ تسکین کائنات
دیوانگی کو بھی کوئی فرزانہ چاہیے

دوسری طرح میں اور تو کسی کو حوصلہ نہ ہوا ، صرف اللہ یار خاں جوگی (جی) نے غزل پڑھی - مقطع تھا :

کیا طبیعت ہے میری جوگی جی بن پئے رنگ پر نہیں آتی

بہت داد سمیٹی انھوں نے - اور کچھ کہنے کو کہا گیا تو انھوں نے ایک غزل پڑھی جس کے دو شعر ابھی تک یاد ہیں :

ہنسی ہنسی میں نہ برپا فساد ہو کوئی
کبھو عدو سے زباں کو سنبھال کر بیٹھے

گذرتے بچ کے ہیں جوگی سے ، ہے خیال انھیں
گدائے حسن ہے شاید سوال کر بیٹھے

مشاعرے کے اختتام پر شیدا صاحب نے غزل پڑھی جس کا ایک شعر کہ

قول بالموجب کی نہایت خوبصورت مثال ہے ، لہجے میں دوسرے مصرعے کا
ایک ٹکڑا کچکچا کے پڑھا جاتا ہے :

کہا بیمار فرقت جان بلب ہے تم اگر سمجھو
کہا سمجھیں کے اور تم دیکھنا کیسا سمجھتے ہیں

یہ تمہید اس لیے باندھی گئی کہ عرض کروں کہ شام کو شیدا صاحب
نے یہ دیکھ کر کہ پنجاب سے پڑھے لکھے آدمیوں کا خاصہ اچھا گروہ آیا
ہے ، یہ بات چھیڑ دی کہ غالب کے کلام میں جہاں الفاظ سادہ ہیں ، وہاں
معانی اکثر پیچیدہ ہیں ۔ یہ کہہ کر انھوں نے غالب کی یہ پوری غزل پڑھی :

کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی

اور پھر سب سے اس کے اشعار کے معانی دریافت کیے ۔ یار لوگوں نے ،
خاص کر تاثیر نے ، بہت زور مارا لیکن بات نہ بنی ۔ آخر انھی سے کہا گیا
کہ آپ ہی کچھ ارشاد فرمائیں ۔ انھوں نے کہا کہ صاحبو ! تم نے غالب کو
چاروں چت فلسفی بنا دیا ہے اور یہ بات بالکل بھول گئے ہو کہ وہ
اہل زبان میں شامل ہی نہیں بلکہ اس اقلیم زبان میں اس کا سکہ چلتا ہے
اور ساتھ ہی زبان دان بھی ہے کہ اس نے اردو قواعد ، معانی ، بیان ، نحو
کے ذریعے تحصیلی ہے ۔ آپ غالب کی یہ حیثیت بالکل فراموش کر جاتے ہیں
اور اس کے سادہ الفاظ سے یا تو کوئی فلسفیانہ مطلب نکالتے ہیں یا اس کے
لہجے پر غور کیے بغیر اور توقیف (punctuation) کے سلسلوں پر فکر کیے
بغیر آگے نکل جاتے ہیں ۔ میرے پاس نظم طباطبائی کی شرح تھی اور
ان دنوں اسے حرز جان بنا کر ہمیشہ اپنے ساتھ رکھتا تھا ۔ معلوم ہوا کہ
وہ بھی ایک دو اشعار کے مطلب سے کلیتاً آگاہ نہیں ۔ بہرحال شیدا صاحب
نے بات تو پھیلا کر کی لیکن میرا موضوع دوسرا ہے اس لیے بہ غایت
اختصار اشارات میں بات کرتا ہوں :

کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی

شیدا صاحب کا ارشاد تھا کہ دوسرا مصرع اگر محض پہلے مصرعے کی تکرار ہے تو یہ غالب کے مرتبے سے بہت فرو تر ہے ۔ ان کا خیال تھا کہ امید بر آنا تو کجا ، کہیں کوئی اچھی صورت بھی تو نظر نہیں آتی کہ دل ذرا بہل ہی جائے ۔

موت کا ایک دن معیّن ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

یعنی سنا تھا کہ موت ایک روز معیّن کو آئے گی ، خیر یہ ٹھیک ہے ، نیند کو کیا ہو گیا ، اسے تو ہر رات آنا چاہیے، یہ کوئی موت ہے کہ بس ایک ہی دن آئے گی ۔

زخم دل گر نظر نہیں آتا
بو بھی اے چارہ گر نہیں آتی

ارشاد فرمایا کہ استعارے میں بات کی ہے کہ اے چارہ گر! اگر بظاہر عاشقی کے آثار تجھے نمایاں نہیں معلوم ہوتے تو یہ بھی نہیں ظاہر ہوتا کہ ان کا کسی سے جی لگ گیا ہے ۔

کیوں نہ چیخوں کہ یاد کرتے ہیں
میری آواز گر نہیں آتی

یعنی میری خاموشی پر جب وہ میرے متعلق پوچھتے ہیں تو میرا جی چاہتا ہے کہ گاہ گاہ چیختا رہا کروں کہ ان کو محفل میں میری موجودگی کی خبر رہے ۔

آگے آتی تھی حال دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

یعنی پہلے جنوں کا یہ مقام تھا کہ اپنے حال دل پہ ہنس لیتے تھے ، اب یہ حالت ہے کہ ہنسنے کے لیے کسی بات یا وجہ کی ضرورت نہیں ، یونھی بیٹھے بیٹھے ہنسنے لگ جاتا ہوں ۔

جانتا ہوں ثواب طاعت و زہد پر طبیعت ادھر نہیں آتی

شعر صاف ہے ۔

ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں
ورنہ کیا بات کر نہیں آتی

یعنی رسوائیِ محبوب کا خدشہ ہے ۔

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی

اس شعر پر بہت قیل و قال رہی اور آخر شیدا صاحب نے بعض لوگوں کا یہ موقف تسلیم کیا کہ شاعر کی شخصیت دولخت ہو گئی ہے اور ایک حصہ کوئے یار میں ہے ، ایک مصروفِ غمِ روزگار ہے اس لیے ایک کو دوسرے کی خبر نہیں ۔ دیوانگی کی ایک قسم ہے ۔

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی

واضح ہے اور طباطبائی نے بھی صراحت سے مطلب بیان کیا ہے ۔

کعبے کس منہ سے جاؤ گے غالب
شرم تم کو مگر نہیں آتی

یہاں بھی نظم طباطبائی نے دھوکا کھایا ؛ رسول پاکؐ نے منافقین کے طریقے کو دیکھ کر ہاتھ کھول کر نماز پڑھوائی تھی کہ آستینوں میں جو بدنہادوں نے بت چھپا کے رکھے تھے وہ گر پڑے ۔ غالب کو تنبیہ ہے کہ تو جہاں جا رہا ہے وہاں تو آستین میں بت لے جانے کی بھی مناہی تھی تو دل کی بساط پر ایک بت کو خدا بنا کر کعبے جا رہا ہے ! سبحان اللہ ۔

لوکس تصریح کرتا ہے کہ سادگی (وہ Clarity کا کلمہ استعمال کرتا ہے لیکن میں نے اس کے لیے قطعیت ترجمہ تجویز کیا ہے) اس لیے ضروری ہے کہ زبان کا مقصد اصلی و بنیادی ابلاغ ہے کہ آپ اپنے خیالات و افکار و جذبات دوسروں تک منتقل کرسکیں ۔ اگر اس میں کامیابی نہ ہوئی تو تخلیقِ ادب کا منصب ہی فوت ہو گیا ۔ بعض شعرا پبلک کے سامنے بہ آوازِ بلند شعر پڑھتے ہیں لیکن وہ بھی قارئین کے ایک حلقے تک پہنچنا چاہتے ہیں ۔ مبتدی فنکار (نثر میں) ایک فقرے کا آغاز کرتے ہیں اور پھر اپنے ذہن میں اپنے

مفہوم کی تمام دلالتوں سے ناواقف ہونے کے باعث فقرے پر فقرے لکھتے چلے جاتے ہیں کہ ان کی اصل بات محدود ہوجائے اور صفت سے متصف ہوکر اصل کی بنیادی صفت سے معرّا ہو جائے ۔ اس کے خیال میں طویل فقرے تو شاید وقار تحریر سے متصف ہوں لیکن ایک طویل پارہ(Paragraph)طبیعت کے لیے بوجھ بن جاتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ نثر کی سادگی اور شعر کی سادگی جدا نوعیت کی ہوتی ہے ۔ البتہ تشبیہ و استعارہ کے استعمال میں فن کار اپنے مطالب کی توضیح بھی کر لیتا ہے اور اسے ایک خاص قسم کی متین خوبصورتی بھی عطا کرتا ہے ۔

آزاد نے 'دربار اکبری' کی ابتدا جس طرح کی ہے وہ سادگی کے شائقین کے لیے قابلِ غور ہے ۔ ذرا پارہ بندی اور فقرہ سازی کا جوہر دیکھیے اور شعر کے مقابلے میں تشبیہ و استعارہ کی بہار پر غور کیجیے ، تب معلوم ہوگا کہ یہ نثر نگار کس پایہ کا آدمی ہے :

''امیر تیمور نے ہندوستان کو زور شمشیر سے فتح کیا ، مگر وہ ایک بادل تھا کہ گرجا ، برسا اور دیکھتے دیکھتے کھل گیا ۔ بابر اس کا پوتا چوتھی پشت میں ہوتا تھا ، سوا سو برس کے بعد آیا ۔ اس نے سلطنت کی داغ بیل ڈالی تھی کہ اسی رستے ملک عدم کو روانہ ہوا ۔ ہمایوں اس کے بیٹے نے قصر سلطنت کی بنیاد کھودی اور کچھ اینٹیں بھی رکھیں مگر شیر شاہ کے اقبال نے اسے دم نہ لینے دیا ۔ آخر عمر میں اس کی طرف پھر ہوائے اقبال کا جھونکا آیا تو عمر نے وفا نہ کی ۔ یہاں تک کہ ۹۶۳ھ میں یہ بااقبال بیٹا تخت نشین ہوا ۔ تیرہ برس کے لڑکے کی کیا بساط ۔ مگر خدا کی قدرت دیکھو ، اس نے سلطنت کی عمارت کو انتہائے بلندی تک پہنچا دیا اور بنیاد کو ایسا استوار کیا کہ پشتوں تک جنبش نہ ہوئی ۔ وہ لکھنا پڑھنا نہ جانتا تھا، پھر بھی اپنی نیک نامی کے کتابے ایسے قلم سے لکھ گیا ہے کہ دن رات کی آمد و رفت اور فلک کی گردشیں انہیں گھس گھس کر مٹاتی رہیں مگر وہ جتنا گھستے ہیں اتنا ہی چمکتے ہیں ۔ اگر جانشین بھی اسی راستے پر چلتے تو ہندوستان کے رنگا رنگ فرقوں کو دریائے محبت پر

ایک گھاٹ پانی پلا دیتے بلکہ اس کے آئین ملک ، ملک کے لیے آئینہ ہوتے ۔[1]''

۲ - قطعیت

سادگی کے مقابلے میں قطعیت اسلوب کی وہ صفتِ خاص ہے جس میں فکر کے سررشتے پیچیدہ اور جذبے کے پہلو دقیق ہوتے ہیں ۔ ان کی آمیزش طبعاً ایسے الفاظ کا تقاضا کرتی ہے جو چاہے مغلق اور پیچیدہ ہوں ، لیکن وضاحتِ مطلب کے اعتبار سے وہ کسی طرح سادگی سے کم نہ ہوں ۔ میں قطعیت اسی کو کہتا ہوں اور سادگی سے اسے ممیّز کرتا ہوں ۔ مثال کے طور پر صاحبِ 'اخلاقِ جلالی' کے ہاں بڑے دقیق اور پیچیدہ مراحل آتے ہیں اور وہ اگرچہ الفاظ و تراکیب بھی پیچیدہ و دقیق استعمال کرتے ہیں لیکن اپنا مطلب قطعیت سے پڑھنے والے تک پہنچا دیتے ہیں ۔ یہی انشائے ابوالفضل کا حال ہے ۔ فقرے طویل اور تشبیہ و استعارہ کے پردوں میں لپٹے ہوئے قافیوں کے ساتھ کھنکتے برابر چلے آتے ہیں لیکن وضوحِ مطلب میں کوئی دقت نہیں ہوتی اور صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ ابوالفضل کیا کہنا چاہتا ہے ۔

شعر میں غالب اور بیدل کے ہاں یہ کیفیت اکثر پائی جاتی ہے ۔ تشبیہات و استعارات جدید ، ابداعِ معانی ، اختراعِ مطالب لیکن اس کے باوصف پیچیدہ لفظوں کے استعمال سے ، جن کا موضوع طبعاً تقاضا کرتا ہے ، دونوں اپنا مطلب واضح کردیتے ہیں ، یہی قطعیت ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس میں پڑھنے والے کو علم کی سرحدوں تک جانے کی ضرورت ہے ۔ لیکن پھر یہ ضروری بھی تو نہیں کہ شاعر ہمیشہ ایسی زبان میں بات کرے جو سادہ ، رواں اور سلیس ہو ؟ بیدل کے ان شعروں پر غور کیجیے :

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنجِ خمار ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی ز کنارِ ما بکنارِ ما

---

۱ - دربار اکبری ، آزاد - ۱۹۱۰ع -

ستم است اگر ہوست کشد کہ بسیر سرو وسخن در آ
تو ز غنچہ کم نہ دمیدہ ای در دل کشا بہ چمن در آ

غالب کے ان شعروں پر غور کیجیے جو قطعیت کی بہترین مثالوں میں شامل ہیں:

مقدمِ سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

اس شعر میں گھر کو جلترنگ قرار دیا ہے۔ جوں جوں پانی چڑھتا چلا آتا ہے، مختلف حجم کے پیمانے پانی سے بھرتے چلے جاتے ہیں۔ نشاط آہنگ کی ترکیب موسیقی پر دلالت کرتی ہے۔ لکڑیوں کے گرنے سے (پانی سے بھرے ہوئے پیمانوں پر) جو آواز پیدا ہوتی ہے، وہ شاعر کو جلترنگ کی آواز سے مشابہ معلوم ہوتی ہے۔

اختلالِ حواس

اس سے پہلے شاید اشارتاً ذکر کیا جا چکا ہے کہ شاعر بعض اوقات ایسی وجدانی کیفیت سے متاثر ہوتا ہے جہاں نگاہ کو نغمے سنائے جاتے ہیں اور رنگ میں موسیقی کی لہریں جلوہ افگن نظر آتی ہیں۔ نکہت رنگ سے لبریز نظر آتی ہے۔ اس چیز کو بعض نقادوں نے اختلالِ حواس کہا ہے اور بجنوری ان سے متفق ہے، لیکن دراصل یہ کیفیت اختلال کی نہیں بلکہ امتزاج کی ہے، جہاں تمام حواس کام تو کرتے ہیں لیکن ایک دوسرے کا کام کرتے ہیں۔ یہ کیفیت بڑی پر اسرار اور دل آویز ہوتی ہے اور شاعر پر کبھی کبھی طاری ہوتی ہے۔ غالب نے اس کیفیت سے متاثر ہوکر جو شعر کہے ہیں ان کا جواب نہیں ہے:

نشہ ہا شاداب رنگ و سازہا مست طرب
شیشۂ مے سرو سبز جوئبار نغمہ ہے

ہم‌نشیں مت کہہ کہ برہم کر نہ بزم عیش دوست
واں تو میرے نالے کو بھی اعتبار نغمہ ہے

پہلے مصرعے میں نشے کی کیفیت رنگ میں تبدیل ہوئی اور موسیقی نشاط میں بدلی ، نغمے کو جوئبار سے استعارہ کیا گیا ۔ پھر اس پہ سرو سبز بھی چاہیے تھا ، وہ شیشۂ مے ہے ۔ مراد یہ کہ مے کشی میں لطف نشاطِ غنا ہے ۔ ان اشعار پر بھی غور کر لیجیے :

کیا تعجب ہے کہ نکہت پر ہے دھوکا نور کا
کیا تماشا ہے کہ مے پر اعتبارِ نغمہ

آپ کا زنار دامنِ کاروانِ رنگ ہے
لہریا آنچل غبار کہکشانِ رنگ ہے

کیا تماشا ہے کہ نغموں پر ہے دھوکا نور کا
کیا تماشا ہے کہ نکہت پر گمانِ رنگ ہے

داستانِ رنگ ہے صحنِ چمن میں کشتِ گل
بلبلوں کا شور شرحِ داستانِ رنگ ہے

نیلوفر نیلم ہے گویا موتیا الماس ہے
آج ہر جنسِ چمن جنسِ دکانِ رنگ ہے

رنگ و نغمہ کے سوا ہے اور کیا عابد کے پاس
رازدانِ نغمہ ہے ، افسانہ خوانِ رنگ ہے

اقبال نے انگریزی میں الٰہیاتِ اسلامیہ کی تشکیل جدید پر جو خطبات دیے تھے ، وہ نہایت مشکل زبان میں ہیں لیکن جاننے والوں کے لیے ان میں قطعیت کا عنصر بوجہ احسن موجود ہے ۔ خلیفہ عبدالحکیم نے ان خطبات کا خلاصہ کیا ہے ۔ صرف اسی کو دیکھ کر اندازہ کر لیجیے کہ فن کار دقیق

اور پیچیدہ سے پیچیدہ مضمون کو کس قطعیت یا Clarity کے ساتھ بیان کردیتا ہے۔ علم اور روحانی حال و وجدان پر جو علامہ کا خطبہ ہے، اس میں خلیفہ صاحب کہتے ہیں :

''مذہب کے لیے زندگی کی ماہیت سے کنارہ کشی ممکن نہیں احوال حیات کے تضاد اور مخالف نما قوتوں میں ہم آہنگی کی تلاش مذہب کا خاص وظیفہ ہے۔ کثرت میں وحدت اور تخالف میں توافق کو ڈھونڈنا عقلیت کا بھی تقاضا ہے۔ اس لیے جن زمانوں میں مذہب کا غلبہ رہا ہے، انھی زمانوں میں انسانوں نے دین کو عقلیت کی بنا پر استوار کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسلام اور عیسائیت دونوں کی تاریخ میں اکابر فلسفہ صوفیا کے دوش بدوش پائے جاتے ہیں۔ لیکن باوجود اس کے دین فلسفے کی فوقیت کو تسلیم نہیں کرتا۔ فلسفے کو بے شک یہ حق حاصل ہے کہ وہ دین پر ایک تنقیدی نظر ڈالے اور آزادانہ طور پر اس کو پرکھے، لیکن دین محض استدلال کی پیداوار نہیں اور اپنے اوپر استدلال کی حکومت تسلیم نہیں کر سکتا۔ مذہب کا تعلق زندگی یا نفس کے کسی ایک پہلو سے نہیں۔ دین نہ خالی فکر کا نام ہے اور نہ تاثر یا عمل کا نام۔ وہ انسان کی کلی حقیقت اور پوری شخصیت پر حاوی ہے جس میں فکر و تاثر و عمل بیک وقت موجود ہیں۔ لہٰذا فلسفے کے لیے لازمی ہے کہ اقدار دینی اور ماہیت عقائد کو جانچتے ہوئے وہ مذہب کی مرکزی حیثیت کو تسلیم کرے۔''

بشیر احمد ڈار 'فلسفے کا نیا آہنگ' میں علامتوں اور اشاروں کی منطق کے متعلق لکھتے ہیں :

''اس بیان سے اشارے اور علامت کا صحیح فرق واضح ہوجاتا ہے۔ اشارہ عمل کا ذریعہ ہے اور علامت تفکر کا۔ دیکھیے ہیلن کیلر الفاظ کے

۱۔ فکر اقبال، بزم اقبال لاہور۔

۲۔ فلسفے کا نیا آہنگ، مترجمہ بشیر احمد ڈار، مکتبۂ فرینکلن لاہور، (شیش محل کتاب گھر)۔

انکشاف سے پہلے اپنے ذہنی عمل کا تعین یوں کرتی ہے ۔ کسی ایسے احساس کو جس میں الفاظ مستعمل نہ ہوں ، تفکر کہا جا سکتا ہے ۔ صحیح فکر صرف صحیح زبان کی موجودگی کے بغیر ممکن نہیں ، خواہ وہ کتنی سادہ ، کتنی ابتدائی اور کتنی محدود کیوں نہ ہو ۔ ہیلن کیلر کے معاملے میں اس کا امکان اس انکشاف کے بعد ہوا کہ 'پ ۔ ا ۔ ن ۔ ی'' صرف اس چیز کا اظہار نہیں کرتی کہ پانی کی ضرورت ہے ۔ بلکہ ایک خاص شے کا نام ہے اور یہ وہ لفظ ہے جس کے ذریعے اُس شے کا تصور یا اس کا ذکر کیا جا سکتا ہے ۔

چونکہ نام ، جو علامت کی سادہ ترین مثال ہے ، بلاواسطہ ایک تصور سے وابستہ ہے اور ایک شخص اسے اس لیے استعمال کرتا ہے کہ اس تصور کو بروئے کار لائے ، اس لیے نام کو ایک تصوری 'اشارہ' سمجھے جانے کا امکان ہے ، ایک ایسا مصنوعی اشارہ جو کسی تصور کے وجود کی دلالت کرتا ہے ۔ ایک حیثیت میں یہ نقطۂ نگاہ صحیح معلوم ہوتا ہے لیکن درحقیقت یہ غیر فطری اور مصنوعی تعبیر ہے کیونکہ اس سے ایک اہم ترین جزو گرفت سے بچ رہتا ہے ۔ مثلاً موجودہ مثال میں اگر اس تعبیر کو تسلیم کر لیا جائے تو اس سے تصورات کا مادی دنیا سے صحیح تعلق آنکھوں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور یہ تعلق اتنا اہم اور لابدی ہے کہ وہ ناموں کی ماہیت میں شامل ہے ۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ نام ایک خاص شے کو ظاہر کرتا اور اس کی تعبیر کرتا ہے ۔ 'جیمز' ایک تصور کی طرف دلالت کرتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی یہ ایک خاص شخص کا نام بھی ہے ۔ اسم معرفہ کی حالت میں علامت اور اس شے کا باہمی تعلق جس کو وہ ظاہر کرتا ہے اتنا واضح ہے کہ تعبیر اور اشارہ اور اس کے معروض کے بلا واسطہ تعلق میں اکثر مغالطہ ہوتا ہے ۔ در حقیقت 'جیمز' کسی شخص کی طرف دلالت نہیں کرتا بلکہ اس کو ظاہر کرتا ہے ۔ وہ ایک ایسے تصور سے وابستہ ہے جو حقیقی شخص پر منطبق ہوتا ہے ۔ علامت اور معروض کا تعلق جس کو عام طور پر ہم ''الف ۔ ب کو ظاہر کرتا ہے'' سے ادا

کرتے ہیں ، محض دو لفظی تعلق نہیں جو الف اور ب کے درمیان قائم ہے ، یہ ایک کافی پیچیدہ تعلق ہے ۔ الف ایک ایسے تصور سے وابستہ ہوتا ہے جو ب پر منطبق ہوتا ہے ۔

ایک عام اشاراتی عمل میں تین چیزیں شامل ہوتی ہیں ؛ موضوع ، نشانی اور معروض ۔ عمل تعبیر میں جو سادہ ترین علامتی عمل ہے ، چار چیزیں شامل ہوتی ہیں ؛ موضوع ، علامت ، تصور اور معروض ، اس لیے اشاراتی مفہوم اور علامتی مفہوم کے بنیادی فرق کو منطقی طور پر ظاہر کیا جا سکتا ہے کیونکہ اس فرق کا اظہار دونوں کے واقعاتی اختلاف پر مبنی ہے جو ایک بالکل ہی مختلف عمل ہے ۔

تعبیر ایک پیچیدہ نسبت ہے جو اسم یعنی نام اور مسمیٰ کے درمیان قائم ہے ، لیکن اس کے بلاواسطہ تعلق کو ، جو نام یا علامت اور اس سے متعلقہ تصور کے درمیان قائم ہے ۔ ہم کس نام سے پکاریں ۔ اس کو ہم اس کے روایتی نام تضمین سے ظاہر کریں گے ۔ کسی لفظ کی تضمین وہ تصور ہے جو اس لفظ سے ظاہر ہوتا ہے ۔ جب کسی علامت کی تعبیر کا معروض موجود نہ ہو اور نہ اس کی تلاش کی جائے تو اس کی تضمین قائم رہتی ہے ، اس لیے ہم اس معروض کے متعلق تفکر کرسکتے ہیں ، بغیر اس کے کہ ہم سے اس معروض کے جواب میں کوئی صریح ردعمل ظاہر ہو ۔''

ان دونوں پاروں میں سادگی (یا Simplicity) کا کوئی عنصر نہیں لیکن قطعیت (یا Clarity) بوجہ احسن نظر آتی ہے ۔ صرف قاری کا صاحب علم ہونا ضروری ہے ۔ ان پاروں میں الفاظ نے اپنے معانی کے بطون سے یا اپنے مغز کے مرکز سے جنم لیا ہے اور جو الفاظ و تراکیب ضروری تھے ، وہ استعمال کیے گئے ہیں ۔

۳ ۔ اختصار

اس سلسلے میں ہمارے ارباب علم معانی و بیان نے جو کچھ کہا ہے

پہلے وہ سن لیجیے ، پھر انگریزی (یا مغرب) کے نکتہ طرازوں کی بحث سے تعرض کیا جائے گا ۔

صاحب بحر الفصاحت :

اصل مراد کے بیان کرنے میں جو الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں یا تو مدعا کے مساوی ہوتے ہیں اور اس کو مساوات کہتے ہیں یا اس سے کم اور ناقص الفاظ میں مدعا ادا کیا جاتا ہے ، مگر ان انفاظ سے مدعا نکل آتا ہے ، اس کو ایجاز کہتے ہیں ۔ یا ادائے مدعا میں کچھ الفاظ بڑھ جاتے ہیں مگر بے فائدہ نہیں ہوتے ، تو اس کو اخلال کہتے ہیں[1] ۔

اس مرحلے پر واضح رہے کہ الفاظ کا کم ہونا یا زیادہ ہونا حشو اوسط ، حشو قبیح اور حشو ملیح میں بھی آتا ہے ۔ وہاں بعض الفاظ اس طرح بڑھائے جاتے ہیں کہ اصل مطلب کی وضاحت میں مد و معاون ہوتے ہیں ، بلکہ طالب ہوتے ہیں ۔ انوری کے ان دو اشعار پر غور کیجیے :

آسماں در کشتیِ عمرم کند دائم دوکار
گاہ حسرت بادبانی گاہ شادی بنگری

ار بہ خندم (واں پس از عمرے ست) گوید زہرخند
ور بگریم (واں بہر روزے ست) گوید خوگری

دوسرے شعر میں دو ٹکڑے 'واں پس از عمرے ست' اور 'واں بہر روزے است' بڑھا دیے گئے ہیں لیکن شعر زیادہ لبریزِ تاثر ہو گیا ہے ۔

اس لیے محض الفاظ کے گھٹانے بڑھانے کو پیمانۂ اعتبار نہیں بنانا چاہیے ، یہ دیکھنا چاہیے کہ اس سے معانی کی وضاحت اور قاری تک منتقل ہونے میں کیا فرق پڑا ۔

صاحبِ 'بحرالفصاحت' یہ بھی فرماتے ہیں ''اگر الفاظ کم ہوں اور

---

۱ ۔ نجم الغنی : نولکشور ، نسخہ مملوکہ مجلسِ ترقی ادب لاہور ۔

ادائے مدعا کو ناکافی ہوں تو اس کو اخلال کہتے ہیں جیسے اس مصرع میں ہے :

مانا شراب میں ہے تو طاعت میں ہے ریا

اصل مراد متکلم کی یہ ہے کہ فرض کیا شراب میں شر ہے تو طاعت میں بھی ریا موجود ہے ۔ الفاظ اس کلام کے ایسے ناقص ہیں کہ ان سے وہ مدعا حاصل نہیں ہو سکتا ۔'' اس کے بعد انہوں نے غالب کے دو اشعار پر اعتراض کیا ہے لیکن اس مرحلے پر کسی بحث میں داخل ہونا موزوں نہیں معلوم ہوتا ۔

صاحب[۱] 'دبیر عجم' فرماتے ہیں کہ علمائے بلاغت نے ایجاز و اطناب وغیرہم کو امور اضافیہ قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ ہمارے لیے کلام کی یا الفاظ کی اس مقدار کا متعین کرنا ممکن نہیں جسے ہم معیار کلی کہہ سکیں ۔

حق بات یہی ہے، ہر شعر اپنے مطلب و مفہوم کے مطابق الفاظ کا تقاضا کرتا ہے جو خود اس کے بطون سے پیدا ہوتے ہیں اور خود گویا مضمون ہی کے اندر اس طرح موجود ہوتے ہیں جیسے پتھر میں (بقول مرحوم بجنوری) بت ۔ شاعر اپنی ہنرمندی اور ذوق سلیم سے کام لے کر در حقیقت پتھر کے نقاب کو دور کرتے وقت تیشۂ ریاض کی ایسی ضربیں لگاتا ہے کہ آثار اس کے شعر پر ثبت ہوتے ہیں اور وہی اس کا اسلوب کہلاتے ہیں ۔ بہرحال روحی صاحب نے بھی 'اوساط الناس' عوام کو ملحوظ خاطر رکھ کر کہا ہے کہ ایجاز و اطناب و مساوات کا مفہوم اضافی طور پر متعین کیا جا سکتا ہے (غلط یہ بھی ہے کہ الفاظ کا وہ مجموعہ خاص ہی فن پارے کی تخلیق کرے گا جو اس کے بطون سے یا اس کے مغز سے نسبت رکھتا ہوگا) بہرحال وہ فرماتے ہیں کہ ایجاز میں فن کار عام لوگوں کی نسبت کم الفاظ استعمال کرتا ہے ، اطناب میں ذرا پھیل جاتا ہے اور کھل کر بات کرتا ہے اور مساوات وہ مقام تخلیق ہے جہاں الفاظ و معانی میں رشتہ ایسا ہوتا ہے کہ نہ اسے مساوات کا کہہ سکتے ہیں نہ ایجاز کا ۔ راقم کے خیال میں تو شاید مفہوم مغربی مصنفوں کے تصور کے قریب تر ہوگا ۔

---

۱ - اصغر علی روحی : اسلامیہ کالج لاہور ۔

روحی نے مساوات کی مثال میں سعدی کا یہ مصرع نقل کیا ہے کہ ادائے مطلب میں اور معانی کی صورت گری میں اپنا جواب نہیں رکھتا۔ اس طرح غلط فہمی پیدا ہوتی ہے اور شاگردوں کا ذوق سلیم غلط راہوں پر گامزن ہوتا ہے۔ سعدی کا مصرع یہ ہے :

دشمن چہ کند چو مہرباں باشد دوست

یہ مصرع ایسا خوبصورت ، اظہار کامل کی مثال اور ابلاغ تام کا نمونہ ہے کہ تعریف نہیں ہوسکتی۔ مجال نہیں کہ ایک حرف ادھر سے اُدھر کرسکیں ، لفظ کی تو بڑی بات ہے۔ ترتیب ایسی ہے کہ بالکل نثر معلوم ہوتی ہے اور مشرق انتقاد میں) اور غالباً مغربی نقادوں کے ہاں بھی) خوبی گنی جاتی ہے۔

بہرحال ایجاز کی وہ دو قسمیں کرتے ہیں : ایجاز قصر اور ایجاز حذف۔

ایجاز قصر (جس میں کسی لفظ یا کلمے کو حذف نہیں کیا جاتا) کی مثال وہ یہ دیتے ہیں (ایک امیر ناگاہاں غریب ہوگیا ہے ، اس کا ذکر ہے) ''از بستر نرمش برخاکستر گرمش نشاند (یعنی قدر و قضا)''۔

ایجاز قصر کے لیے وہ سعدی ہی کو منتخب کرتے ہیں۔ پہلے مصرع کی خوبی انھیں یاد نہیں آتی (جو منقول ہوا) اور وہ یہ شعر نقل کرتے ہیں :

بشہرے در از شام غوغا فتاد   گرفتہ پسرے مبارک نہاد

(فاعل : اہل شہر محذوف ہے) :

بہ آب زمزم و کوثر سفید نتواں کرد
گلیم بخت کسے را کہ بافتند سیاہ

(فاعل : عاملان قضا و قدر)۔

فردوسی سے حذف مفعول کی مثال دیتے ہیں۔ مشہور شعر ہے :

پئے مشورت مجلس آراستند   نشستند و گفتند و برخاستند

حذف کی مثالیں کہ شعر ایجاز قصر میں داخل ہو جائے ، اردو میں بہت مل جائیں گی :

کہتے ہو نہ دیں گے دل ہم ہے گر پڑا پایا
دل کہاں کہ گم کیجے ، ہم نے مدعا پایا

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دکھ تری مژہ ہائے دراز کا

جمنا میں جب نہا کر کل اس نے بال باندھے
ہم نے بھی اپنے جی میں کیا کیا خیال باندھے

ایک عجیب و غریب شعر غالب کا ہے کہ حذف بھی ہے اور ذکر بھی ہے :

وعدۂ سیرِ گلستاں ہے خوشا طالع شوق
مژدۂ قتل مقدر ہے جو مذکور نہیں

عدو آیا ہے بن کر نامہ بر (لکھا نصیبوں کا)

یہاں اضافے پر غور فرمائیے :

کریں گے لے کے کیا خط مدعی سے مدعا سمجھے

تعجب ہے کہ سجاد مرزا بیگ[1] غالب کے اس شعر کو اطناب میں شمار کرتے ہیں یا اس سے متصف کرتے ہیں :

تاراجِ کاوشِ غمِ ہجراں ہوا اسد
سینہ کہ تھا دفینہ گہرہائے راز کا

روحی نے ثنائی کا ایک شعر بہت اچھا نقل کیا ہے :

تا بہ حشر اے دل ار ثنا گفتی ہمہ گفتی چو مصطفیٰ گفتی

---

۱ - صاحبِ تسہیل البلاغت ، سجاد منزل دہلی -

اور یہ مصرع بھی قابلِ غور ہے :

بعد از خدا بزرگ توئی قصہ مختصر

اقبال نے نعت میں دو شعر قیامت کے کہے ہیں :

روئے تو ایمان من قرآن من — جلوۂ داری دریغ از جان من
از زیانِ صد شعاعِ آفتاب — کم نمے گردد متاعِ آفتاب

اور حالی کا نعتیہ قصیدہ جس کا مطلع یہ ہے ، خواندنی ہے :

میں بھی ہوں حسنِ طبع پر مغرور
مجھ سے اٹھیں گے ان کے ناز ضرور

صاحبِ 'بحرالفصاحت' نے غالب کے اس شعر کو ناقص گردانا ہے (گویا اخلال ہوا) :

نقشِ ناز بتِ طناز بہ آغوشِ رقیب
پائے طاؤس پئے خامۂ مانی مانگے

اردو مثنویوں میں اختصار کی تصویر دیکھنا ہو تو مثنوی 'گلزار نسیم' دیکھیے - چھوٹے چھوٹے فقروں میں مطلب اس طرح کاملاً ادا ہوا ہے کہ حیرت ہوتی ہے :

ماں ، بیٹی کو غیرت دلاتی ہے :

تھمتا نہیں غصہ تھامنے سے — جا دور ہو میرے سامنے سے !

وہ ناچنے کیا کھڑی ہوئی تھی — خود راگنی آ کھڑی ہوئی تھی

جو لوگ اعلیٰ درجے کے فن کار ہیں وہ ایجاز کو ہمیشہ ملحوظ خاطر رکھتے ہیں :

مصحفی کہتا ہے :

مطرب رباب لایا ، شاہد شراب لایا
مجھ پر تو اک قیامت عہدِ شباب لایا

اور یہ شعر پھر نقل کیے جا سکتے ہیں :

اس رخ پہ نگاہ ہم نے کر لی حسرت سے اک آہ ہم نے کر لی
نخوت سے جو کوئی پیش آیا کج اپنی کلاہ ہم نے کر لی

ناظم کے اس شعر میں رد و بدل ناممکن ہے اور یہی معراجِ فن ہے :

ہے یہ ساقی کی کرامت کہ نہیں جام کے پاؤں
اور پھر سب نے اسے بزم میں چلتے دیکھا

اب ذرا مغرب کی (بالخصوص F.L, Lucas) کی بذلہ سنجی بھی سن لیجیے ؛ لوکس کہتا ہے (میں تلخیص کر رہا ہوں) : کہا گیا ہے کہ اختصار جانِ کلام ہے(ما قلّ و دلّ)۔ غور فرمایے گا تومعلوم ہوگا کہ یہ صفتِ اسلوب بھی مصنف کی خوش خلقی اور اس کی پاسداری کا پتا دیتی ہے ۔ وہ نہیں چاہتا کہ قارئین خواہ مخواہ وہ چیزیں پڑھتے جائیں جن کے بغیر بھی گزارا ہوسکتا ہے اور یوں ان کا وقت ضائع ہو۔ کسی خطیب نے اپنے سننے والوں میں سے ایک صاحبِ ذوق سے پوچھا 'میری تقریر کیسی رہی' ؟ اس نے کہا 'بہت خوب ، لیکن — ذرا طویل تھی' (مطلب یہ کہ سننے والوں پر بوجھ بن گئی)۔ غور فرمایے کہ برطانیہ میں بیس ہزار کتابیں ہر سال شائع ہوتی ہیں۔ اس بات کا خدشہ نظر بہ ظاہر موجود ہے کہ کیا اتنے انبار تلے اچھی کتابیں دب نہ جائیں گی ؟ اگر یہ طریقہ جاری رہا تو بتدریج کتابوں کا انبار اتنا زیادہ ہوجائے گا کہ برطانیہ کے ساکن کتابوں کے لیے جگہ چھوڑ کرخودسمندر کی راہ لیں گے ۔ جو کتابیں شائع ہوتی ہیں ان میں سے کچھ تو یقیناً مختصر ہونی چاہییں ، اور اختصار سے ان میں حسن اور متانت کا اضافہ ہو جائے گا۔ صورت اس کی یہ ہے کہ ابواب میں سے غیرضروری پارے اور پاروں میں سے غیر ضروری الفاظ خارج کر دیے جائیں ۔ چیخاف نے کہا تھا : جوں جوں میری عمر بڑھتی جاتی ہے ، میں اختصار نگاری کی طرف مایل ہوتا جاتا ہوں ۔ ہر کتاب مجھے ضرورت سے زیادہ طویل معلوم ہوتی ہے ۔ لکھنے پڑھنے والے لوگوں سے یہ بات مخفی نہ ہوگی کہ کسی کتاب یا مضمون کا اختصار اتنی

ذہنی ریاضت اور محنت کا طالب ہوتا ہے کہ مصنف اصلی شکل ہی کو ، جو غیرضروری طور پر طویل ہوتی ہے ، باقی رکھتا ہے ۔ ایسے پارے کے پارے نقل کیے جاسکتے ہیں جن میں طوالت نے کتاب کی متانت، زینت ، خوبی و محبوبی اور سلیقے میں کمی پیدا کر دی ہے ۔ سرسید کے مضامین میں کہیں کہیں تکرار مضامین کا شعور ہوتا ہے ۔ اسی طرح شبلی کی تحریروں میں بھی اختصار کی کمی کئی جگہ نظر آتی ہے ۔ میں خود اس معاملے میں گناہ‌گار ہوں اور محسوس کرتا ہوں کہ مجھے بہ اختصار لکھنا چاہیے ۔

میں ایک نہایت مشہور تاریخ سے ، جو اپنے استناد کے اعتبار سے شہرۂ آفاق ہے ، ایک حصہ نقل کرتا ہوں ۔ آپ غور فرمائیں کہ کہاں کہاں پارے اور لفظ محذوف کر دینے چاہئیں تھے ۔

''فیروز شاہ کی تعمیر کردہ عمارات''

سلطان فیروز شاہ نے عمارات کی تعمیر میں خاص طور پر توجہ کی ۔ دہلی کے کسی سلاطین (کذا) و بادشاہ نے اس درجہ عمارات کی تعمیر میں اس قدر جدوجہد نہ کی ہوگی (جو فیروز شاہ سے ظاہر ہوئی) ۔ (فیروز شاہ) (اس کو — یہ مولف نے فیروز شاہ کی جگہ لکھا ہے) تعمیر سے اس قدر انہاک تھا کہ اس نے شہر و حصار و کوشک و بند و مندر و مسجد و مقبرہ غرض کہ ہر قسم کی بے شمار عمارات تعمیر کرائیں (چنانچہ شہرحصار فیروزہ و فتح آباد کے حالات سے مورخ ناظرین کو مطلع کر چکا ہے) اسی طرح بادشاہ نے شہر فیروزہ ، فیروزہ آباد ، پارلی کھیڑہ و تغلق پور کا سنہ ملک حکومت و شہر جونپور (وغیرہ) آباد و معمور کیے ۔ بادشاہ نے ہر مقام و ہر شہر میں آرام و آسائش کے لیے مستحکم و مضبوط حصار و قلعہ جات تعمیر کیے ۔''

اس مختصر سے پارے میں جو کئی پاروں کا مجموعہ ہے، قوسین کی عبارات تو بالکل بے کار ہیں ۔ یہی مضمون یوں بھی ادا کیا جا سکتا تھا : سلطان فیروز شاہ کو تعمیر عمارات کا بہت شوق تھا ۔ اس نے شہر و حصار و کوشک و بند و بندر و مسجد و مقبرہ ہر قسم کی عمارات تعمیر کروائیں ۔ ان میں شہر فیروزہ ، فیروزہ آباد ، پارلی کھیڑا ، تغلق پور کا سنہ ملک و

حکومت و شہر جونپور شامل ہیں۔ ہر شہر و مقام پر آسائش کے لیے مستحکم حصار تعمیر کروائے۔

اختصار سے بات میں کس طرح جان پیدا ہو جاتی ہے، اس کے دو نمونے دیکھیے:

پطرس کے مضامین کا دیباچہ ملاحظہ ہو:

''اگر یہ کتاب آپ کو کسی نے مفت بھیجی ہے تو مجھ پر احسان کیا ہے۔ اگر آپ نے کہیں سے چرائی ہے تو میں آپ کے ذوق کی داد دیتا ہوں۔ اپنے پیسوں سے خریدی ہے تو مجھے آپ سے ہمدردی ہے۔ اب بہتر یہی ہے کہ آپ اس کتاب کو اچھا سمجھ کر اپنی حماقت کو حق بجانب ثابت کریں۔ ان مضامین کے افراد سب خیالی ہیں، حتیٰ کہ جن کے لیے وقتاً فوقتاً صیغہ واحد متکلم استعمال کیا گیا ہے، وہ بھی ''ہر چند کہیں کہ ہیں نہیں ہیں''۔ آپ تو اس نکتے کو اچھی طرح سمجھتے ہیں لیکن کئی پڑھنے والے ایسے بھی ہیں جنھوں نے اس سے پہلے بھی کوئی کتاب نہیں پڑھی۔ ان کی غلط فہمی اگر دور ہو جائے تو کیا ہرج ہے۔

جو صاحب اس کتاب کو کسی غیر ملکی زبان میں ترجمہ کرنا چاہیں وہ پہلے اس ملک کے لوگوں سے اجازت حاصل کر لیں۔ پطرس۔''

''ہاسٹل میں پڑنا'' کتاب میں ان کا پہلا مضمون ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اسلوب پر جو کتاب شائع ہوگی وہ کم و بیش ان لوگوں کے ہاتھوں میں جائے گی جو کالج کی فضا سے آشنا ہیں۔ اس لیے اور اس لیے بھی کہ، مجھے شخصاً یہ مضمون بہت پسند ہے کہ اختصار میں اپنی نظیر آپ ہے، (حالانکہ طوالت کلام کا شبہ ہوتا ہے لیکن یہ ذوق کی بات ہے، غور کرنے سے اس مضمون کے رموز کھلتے ہیں)۔

اس میں سے کچھ اقتباسات ملاحظہ فرمائیے:

''ہم نے کالج میں تعلیم تو ضرور پائی اور رفتہ رفتہ بی۔ اے پاس بھی کر لیا لیکن اس نصف صدی کے دوران میں، جو کالج میں گزارنی پڑی،

ہاسٹل میں داخل ہونے کی اجازت ہمیں صرف ایک ہی دفعہ ملی ۔ خدا کا یہ فضل ہم پر کب اور کس طرح ہوا ، یہ سوال ایک داستان کا محتاج ہے ۔

جب ہم نے انٹرس پاس کیا تو مقامی اسکول کے ہیڈ ماسٹر صاحب خاص طور پر مبارک باد دینے کے لیے آئے ، قریبی رشتہ داروں نے دعوتیں دیں ، محلے والوں میں مٹھائی بانٹی گئی اور ہمارے گھر والوں پر یک لخت اس بات کا انکشاف ہوا کہ وہ لڑکا جسے آج تک اپنی کوتاہ بینی سے ایک بے کار اور نالائق فرزند سمجھتے رہے ، دراصل لامحدود قابلیتوں کا مالک ہے ، جس کی نشوونما پر بےشمار آنے والی نسلوں کی بہبودی کا انحصار ہے ۔ چنانچہ ہماری آئندہ زندگی کے متعلق طرح طرح کی تجویزوں پر غور کیا جانے لگا ۔

تھرڈ ڈویژن میں پاس ہونے کی وجہ سے یونیورسٹی نے ہم کو وظیفہ دینا مناسب نہ سمجھا ۔ چونکہ ہمارے خاندان نے خدا کے فضل سے آج تک کبھی کسی کے سامنے ہاتھ نہیں پھیلائے اس لیے وظیفے کا نہ ملنا بھی خصوصاً ان رشتےداروں کے لیے ، جو رشتے کے لحاظ سے خاندان کے مضافات میں بستے تھے ، فخر و مباہات کا باعث بن گیا اور مرکزی رشتہ داروں نے تو اس کو پاسِ وضع اور حفظِ مراتب سمجھ کر ممتحنوں کی شرافت و نجابت کو بے انتہا سراہا ۔ بہرحال ہمارے خاندان میں فالتو روپے کی بہتات تھی اس لیے بلاتکلف یہ فیصلہ کر لیا گیا کہ نہ صرف ہماری بلکہ ملک و قوم اور شاید بنی نوع انسان کی بہتری کے لیے یہ ضروری ہے کہ ایسے ہونہار طالب علم کی تعلیم جاری رکھی جائے ۔ اس بارے میں ہم سے مشورہ بھی لیا گیا ۔ عمر بھر اس سے پہلے ہمارے کسی معاملے میں ہم سے رائے طلب نہ کی گئی تھی ۔ لیکن اب تو حالات مختلف تھے ، اب تو ایک غیر جانب دار اور ایمان دار منصف یونیورسٹی ہماری بیدار مغزی کی تصدیق کر چکی تھی ۔ اب بھلا ہمیں کیونکر نظر انداز کیا جا سکتا تھا ۔ ہمارا مشورہ یہ تھا کہ ہمیں فوراً ولایت بھیج دیا جائے ۔ ہم نے مختلف لیڈروں کی تقریروں کے حوالے سے یہ ثابت کیا کہ ہندوستان کا طریقۂ تعلیم بہت ناقص ہے ۔ اخبارات میں سے اشتہارات دکھا دکھا کر یہ واضح کیا کہ ولایت میں کالج کی تعلیم

کے ساتھ ساتھ فرصت کے اوقات میں تھوڑی تھوڑی فیس دے کر بیک وقت جرنلزم ، فوٹو گرافی ، تصنیف وتالیف ، دندان سازی ، ایجنٹوں کا کام ، غرض یہ کہ بے شمار مفید اور کم خرچ بالا نشیں پیشے سیکھے جا سکتے ہیں اور تھوڑے عرصے کے اندر انسان ہر فن مولا بن سکتا ہے ۔

لیکن ہماری تجویز کو فوراً رد کر دیا گیا ، کیونکہ ولایت بھیجنے کے لیے ہمارے شہر میں کوئی روایت موجود نہ تھی ۔ ہمارے گرد و نواح میں سے کسی کا لڑکا ابھی تک ولایت نہ گیا تھا اس لیے ہمارے شہر کی پبلک وہاں کے حالات سے قطعاً ناواقف تھی ۔

اس کے بعد پھر ہم سے رائے طلب نہ کی گئی اور ہمارے والد صاحب، ہیڈ ماسٹر صاحب اور تحصیل دار صاحب ان تینوں نے مل کر یہ فیصلہ کیا کہ ہمیں لاہور بھیج دیا جائے ۔ جب ہم نے یہ خبر سنی تو شروع شروع میں سخت مایوسی ہوئی لیکن جب ادھر ادھر کے لوگوں سے لاہور کے حالات سنے تو معلوم ہوا کہ لندن اور لاہور میں چنداں فرق نہیں ۔ بعض واقف‌کار دوستوں نے سینما کے حالات پر روشنی ڈالی ، بعض نے تھیئٹر کے مقاصد سے آگاہ کیا ، بعض نے ٹھنڈی سڑک وغیرہ کے مشاغل کو سلجھا کر سمجھایا[1] ، بعض نے شاہدرے اور شالامار کی رومان انگیز فضا کا نقشہ کھینچا ۔ چنانچہ جب لاہور کا جغرافیہ پوری طرح ہمارے ذہن نشین ہو گیا تو ثابت یہ ہوا کہ خوشگوار مقام ہے اور اعلیٰ درجے کی تعلیم حاصل کرنے کے لیے بے حد موزوں ۔ اس پر ہم نے اپنی زندگی کا پروگرام وضع کرنا شروع کیا جس میں لکھنے پڑھنے کو جگہ تو ضرور دی گئی لیکن ایک مناسب حد تک تاکہ طبیعت پر کوئی ناجائز بوجھ نہ پڑے اور فطرت اپنا کام حسن و خوبی کے ساتھ کر سکے ۔

(ان تینوں بزرگواروں نے برخوردار کو ہوسٹل میں 'پڑنے' کی اجازت نہ دی حالانکہ ان کو ہوسٹل میں پڑنے کا بہت شوق تھا اور لاہور میں ان کے ایک ماموں 'دریافت' کرنے کے بعد ان کے گھر ان کو داخل کر دیا گیا)۔

اتفاق یہ ہوا کہ میں نے جب پہلی مرتبہ بی ۔ اے کا امتحان دیا تو

---

۱ ۔ یہ فقرہ داد سے مستغنی ہے ۔

فیل ہو گیا ، اگلے سال ایک مرتبہ پھر وہی واقعہ پیش آیا ۔ اس کے بعد بھی جب تین چار دفعہ یہی قصہ ہوا تو گھر والوں نے میری امنگوں میں دلچسپی لینی چھوڑ دی ۔ بی ۔ اے میں پے درپے فیل ہوجانے کی وجہ سے میری گفتگو میں ایک سوز تو ضرور آگیا تھا لیکن کلام میں وہ پہلی جیسی شوکت اور میری رائے کی وہ پہلی جیسی وقعت نہ رہی تھی ۔

(جب برخوردار مسلسل بی ۔ اے میں فیل ہوتے رہے تو) خیال آیا کہ وہ ہاسٹل کا قصہ پھر سے شروع کرنا چاہیے ۔ اب تو کالج میں صرف ایک ہی سال رہ گیا ہے ۔ اب بھی ہاسٹل میں رہنا نصیب نہ ہوا تو عمر بھر گویا آزادی سے محروم رہے ۔ گھر سے نکلے تو ماموں کے ڈربے میں اور جب ماموں کے ڈربے سے نکلے تو شاید اپنا ایک ڈربہ بنانا پڑے گا ۔ آزادی ایک سال اور صرف ایک سال اور یہ آخری موقع ہے ۔ آخری درخواست کرنے سے پہلے میں نے تمام ضروری مصالحہ بڑی احتیاط سے جمع کیا ۔ جن پروفیسروں سے مجھے اب ہم عمری کا فخر حاصل تھا ، ان کے سامنے نہایت بے تکلفی سے اپنی آرزوؤں کا اظہار کیا اور ان سے والد کو خطوط لکھوائے کہ اگلے سال لڑکے کو ضرور آپ ہاسٹل میں بھیج دیں ۔ بعض کامیاب طلبا کے والدین سے بھی اس مضمون کی عرض‌داشتیں بھجوائیں ۔ خود اعداد و شمار سے ثابت کیا کہ یونیورسٹی سے جتنے لڑکے پاس ہوتے ہیں ان میں سے اکثر ہاسٹل میں رہتے ہیں اور یونیورسٹی کا کوئی وظیفہ یا تمغہ یا انعام ہاسٹل سے باہر گیا ہی نہیں ۔ میں حیران ہوں کہ یہ دلیل مجھے اس سے پیش تر کیوں نہ سوجھی تھی کیونکہ یہ بہت ہی کارگر ثابت ہوئی ۔ والد کا انکار ہوتے ہوتے غور و خوض میں تبدیل ہو گیا ۔ لیکن پھر بھی ان کے دل سے شک رفع نہ ہوا ۔ کہنے لگے سمجھ میں نہیں آتا کہ جس لڑکے کو پڑھنے کا شوق ہو وہ ہاسٹل کی بجائے گھر پر کیوں نہیں پڑھ سکتا ۔

میں نے جواب دیا کہ ہاسٹل میں ایک علمی فضا ہوتی ہے جو ارسطو اور افلاطون کے گھر کے سوا اور کسی کے گھر میں دستیاب نہیں ہوسکتی ۔ ہاسٹل میں جسے دیکھو بحرِ علوم میں غوطہ زن نظر آتا ہے ۔ باوجود اس

کے کہ ہاسٹل میں دو دو سو تین تین سو لڑکے رہتے ہیں ، پھر بھی وہ خاموشی طاری رہتی ہے کہ قبرستان معلوم ہوتا ہے ۔ وجہ یہ کہ ہر ایک اپنے کام میں لگا رہتا ہے ۔ شام کے وقت ہاسٹل کے صحن میں جابجا طلبا علمی مباحثوں میں مشغول نظر آتے ہیں ۔ علی الصباح ہر طالب علم کتاب ہاتھ میں لیے ہاسٹل کے چمن میں ٹہلتا نظر آتا ہے ۔ کھانے کے کمرے میں ، کامن روم میں ، غسل خانوں میں ، برامدوں میں ، ہر جگہ ہر لوگ فلسفے اور ریاضی اور تاریخ کی باتیں کرتے ہیں ——— والد نے[1] اجازت دے دی ۔

اب ہمیں انتظار کہ کب ہم فیل ہوں اور اگلے سال کے لیے عرضی بھیجیں ۔ اس دوران میں ہم نے ان تمام دوستوں سے خط و کتابت کی جن کے متعلق یقین تھا کہ اگلے سال پھر ان کی رفاقت نصیب ہوگی اور انھیں یہ مژدہ سنایا کہ آئندہ سال ہمیشہ کالج کی تاریخ میں یادگار رہے گا کیونکہ ہم تعلیمی زندگی کا ایک وسیع تجربہ اپنے ساتھ لے کر ہاسٹل میں آ رہے ہیں ——— اور یہ سب کچھ کر چکنے کے بعد ہماری بدنصیبی دیکھیے کہ جب نتیجہ نکلا تو ہم پاس ہوگئے ۔''

اس اقتباس میں دو باتیں قابلِ غور ہیں :

(۱) طالب علم کی بظاہر لچھے دار لیکن درحقیقت بہت معنی خیز باتوں کو والد صاحب کی 'ہاں' اور 'نہیں' کے ایجاز کے پس منظر میں رکھا گیا ہے ۔

(۲) فالتو الفاظ و تراکیب سے قطعاً پرہیز کیا گیا ہے ۔

(۳) اصل مقصد کا حصول کسی وقت آنکھ سے اوجھل نہیں ہوتا اس لیے قاری کی دلچسپی برابر قائم رہتی ہے ۔

(۴) مزاح بہت ہلکا پھلکا اور مشاہدے کی چیز ہے ۔

(۵) ڈرامائی صورتیں طبعاً پیدا ہوگئی ہیں ۔

---

۱ ۔ ذرا فقرے کا ایجاز پہلی تقریر کی لچھےدار باتوں کے مقابلے میں رکھ کر دیکھیے ۔

(۶) آخری فقرے میں ممکن تھا کہ بخاری لکھتا کہ ہماری بدقسمتی اور درماندگی دیکھیے کہ ہم پاس ہی ہوگئے لیکن اس نے آخری فقرے کو تمام لوازمِ بےکار سے خالی رکھا۔ یہاں تک کہ صرف یہ لکھا 'ہم پاس ہوگئے'۔ 'ہی' کا کلمہ جو یہاں عموماً مستعمل ہوتا اس سے بھی گریز کیا ہے کہ پاس ہو جانے کے ساتھ اور کوئی عنصر شامل نہ ہو۔ اختصار کی یہ مثال، پطرس کے مضامین میں اکثر ملےگی۔ مزاح، طنز اپنی جگہ، لیکن الفاظ کے انتخاب میں احتیاط اور کم سے کم الفاظ کا استعمال ایسا استادانہ ہے کہ صرف بخاری ہی سے خاص ہے۔

شعر میں اختصار کی نمود کی دو مشہور صورتیں ہیں؛ ایک تراکیبِ تازہ کا اختراع کہ ان میں ایک جہانِ معنی پوشیدہ ہوتا ہے اور مطلب کا ایک انبار ایک ترکیب میں سما جاتا ہے۔ دوسرے استعارہ کہ شاعری کی جان ہے اور ایمائی و علامتی رموز سے کام لے کر مطلب کو ذہن نشین کر دیتا ہے۔ بجنوری نے غالب کے ہاں تراکیبِ تازہ کی کثرت کا ذکر کیا ہے اور ایک فہرست بھی مرتّب کی ہے۔ یہاں صرف چند شعرا کی تراکیبِ تازہ سے ورق کو روشن کیا جاتا ہے۔ آزاد نے مصحفی کا یہ مصرع بہت نقل کیا ہے:

نکل گیا ہے وہ کوسوں دیارِ حرماں سے

لیکن مجھے انشا اور مصحفی کے وہ اشعار نہیں بھولتے جہاں حواس میں التباس واقع ہوتا ہے اور پوری شعری بصیرت کام کرتی ہے۔

انشا:

لبیک ایک نعرۂ نورانی کھینچ کر بخشا ہے ہم نے جامۂ احرام کو فروغ

مصحفی:

میں کل نالہ ایسا کیا اک چمن میں
کہ شعلہ سا برگِ درختاں سے گزرا

چلی بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم
کہیں تو قافلۂ نوبہار ٹھہرے گا

انشا :

یہ کون پھوٹ کے رویا کہ درد کی آواز
رچی ہوئی جو پہاڑوں کے آبشار میں ہے
کوئی جو پوچھے تری جان ہے کہاں تو کہیں
ہماری جان ترے سونپے کے ہار میں ہے

وزیر :

وہ جلد آئیں گے یا دیر میں خدا جانے
میں گل بچھاؤں کہ کلیاں بچھاؤں بستر پر

یار پیشانی و ابرو پہ ملے گا افشاں
آج محرابِ عبادت میں چراغاں ہو گا

کیا خبر تھی انقلابِ آسماں ہو جائے گا
یار کا ملنا نصیبِ دشمناں ہو جائے گا

غالب :

مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

تیرے جلوے کا وہ عالم ہے کہ گر کیجے خیال
دیدۂ دل کو زیارت گاہِ حیرانی کرے

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

تماشائے گلشن تمنائے چیدن بہار آفرینا گنہگار ہیں ہم
اسد شکوہ کفر و دعا نا سپاسی ہجوم تمنا سے ناچار ہیں ہم

کمالِ بندگیٔ گل ہے رہنِ آزادی
ز دست مشت خس و خار آشیاں فریاد

جواب سنگ دلی ہائے دشمناں ہمت
ز دست شیشۂ دلہائے دوستاں فریاد

قربان اوج ریزیٔ چشم حیا پرست
یک آسماں ہے مرتبۂ پشت پا بلند

ہم غلط سمجھے تھے لیکن زخم دل پر رحم کر
آخر اس پردے میں تو ہنستی تھی اے صبح وصال

استعارے کی بحث اپنے مقام پر آئے گی -

باب ہشتم

اسلوب کی صفاتِ جذباتی

(۱) زور بیان (۲) گداز (۳) بذلہ سنجی

اسلوب کی صفاتِ جذباتی کا جائزہ لینے سے پہلے اس بات پر غور کرلینا چاہیے کہ تخلیقی اصنافِ ادب کے طور پر کیا نثر اور نظم میں یا شعر میں کوئی بنیادی فرق موجود ہے جو اسلوب کو متاثر کرتا ہے ۔ جو کچھ اب تک کہا گیا ہے اس کے سرسری مطالعے سے بھی اب یہ بات روشن ہو جائے گی کہ نظم و نثر میں کوئی بنیادی فرق نہیں ۔ فن کار اپنی واردات اور جذبات کو جن حالات اور کوائف میں قاری تک منتقل کرتا ہے ، وہ محض اتفاقی ہوتے ہیں اور اس لیے ان کا نظم و نثر کے قالب میں ڈھلنا بھی ایک طرح کا اتفاق ہوتا ہے ۔ مختلف عہدوں میں مختلف اصنافِ ادب مقبول رہی ہیں ۔ مثال کے طور پر غالب اور مومن کا زمانہ غزل کی مقبولیت کا زمانہ تھا ۔ انیسویں صدی کے اواخر میں مکاتیبِ غالب کی اشاعت سے بالخصوص نثر نے اپنا مقام پایا ۔ بیسویں صدی میں مغربی ادب ذہنوں پر اتنا چھا گیا تھا کہ ہمارا ناول اور مختصر افسانے سے متاثر ہونا ناگزیر تھا ۔ تاہم یہ بات یاد رہے کہ افسانے اور داستان کا گھر مشرق ہی رہا ہے ۔ کتاب الاغانی سے لے کر 'الف لیلہ' تک اور فارسی میں 'ہزار داستان' سے لے کر نظامی کی منظوم داستانوں تک خیبر کے اُس پار داستان اور افسانے کا ایک تانتا بندھا ہوا دکھائی دیتا ہے ۔ سندھ سے اس طرف آئیے تو گنگا اور جمنا کی زرخیز وادیوں میں جہاں کاشت کاری کی سہولت اور ذرائع معاش کی آسانی نے لوگوں کو فکر، فلسفے، ہیئت اور ریاضیات کی طرف مائل کیا، وہاں فرصت کے لمحات

میں داستان سرائی کو بھی فروغ بخشا ۔ ان داستانوں میں ، جو پنچ تنتر یا کلیلہ دمنہ سے لے کر کتھا سرت ساگر تک پھیلی ہوئی ہیں ، اخلاق اور عرفانی اقدار بھی ہیں ، زندگی کی نباضی بھی ہے اور دلچسپی بھی ۔ داستانوں کے جو دفتر اردو میں منتقل ہوئے یا تالیف ہوئے ، ان میں طلسم ہوش ربا واقعی ہر معنی میں ہوش ربا ہے ۔ دفتر پنجم سے لے کر ہفتم تک حجلہ ہائے ہفت بلا کے کرشمے ، لوح طلسمی کی جستجو میں عمرو کی سرگردگی میں عیاروں کی جانفشانیاں ، ہر قسم کی معاشرت کی تصویریں کہ اصلاً لکھنوی ہیں ، غزلوں کا انتخاب ، ساقی نامے خاص طور پر دل پذیر اور دلچسپ ہیں ۔ روزمرے اور محاورے کی کیفیت کا یہ عالم ہے کہ راقم کے خیال میں جو شخص طلسم ہوش ربا کو دو بار بنظر غائر پڑھ لے ، اس پر اردو زبان کے اسرار و رموز کھل جائیں گے ۔ راقم السطور تو شخصاً اعتراف کرتا ہے کہ اس کی زبان‌دانی کی بنیاد طلسم ہوش ربا ہی کے مطالعے پر رکھی گئی ہے اور اس کے بعد مولانا محمد حسین آزاد کی تصنیفات سے شیفتگی پر ۔ بہر حال یہ ذاتی ذوق کی بات ہے ، برسبیل تذکرہ کہہ گیا ہوں ۔ تو میں کہہ رہا تھا کہ مختلف عہدوں میں مختلف اصنافِ سخن مقبول ہوتی رہتی ہیں ۔ کبھی کبھی خیال آتا ہے (پروفیسر مرے کے تتبع میں) کہ اگر غالب آج زندہ ہوتا تو غزل کہتا ، جدید نظم کا پرستار ہوتا یا درجۂ اول کا ناول نویس یا افسانہ نگار ہوتا ؟ پروفیسر مرے کے خیال میں عصرِ حاضر میں ناول کا ذوق اچھے شعر کے ذوق سے کہیں بلندتر ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ گھٹیا قسم کے ناول بھی خوب چلتے ہیں اور ہمارے ہاں بھی یہی حالت ہے لیکن اعلیٰ درجے کے ناول کو یا افسانے کو آپ دبا نہیں سکتے ۔ اس کی آواز کسی نہ کسی وقت فضائے ادب میں گونج پیدا کرے گی ۔ پروفیسر مرے کا خیال ہے کہ جو لوگ ادب میں جوہر قابل رکھتے ہیں ، وہ اپنے عہد کی مقبول ترین صنف کی طرف کچھ طبعاً ہی راغب ہوتے ہیں ۔ پھر ناول کی صورت بھی یہ ہے کہ متنوع تجربات اور واردات اس کے پلاٹ کی بنت میں آ کر ایک ایسی اکائی بن جاتے ہیں ، جو کم از کم کائنات کے بعض منتشر تجربات کو منظم کر دیتی ہے ۔

نثر اور نظم یا شعر میں فرق ہے تو یہ ہے کہ جہاں محرّکات ایسے جذبے ہوتے ہیں جو شدید ہوں اور جو نثر کی زبان میں اچھی طرح ادا نہ کیے جا سکیں ، ان کے لیے شعر کا قالب اختیار کیا جاتا ہے ۔

رسوا نے 'مرقع لیلیٰ مجنوں' کلیتاً نظم میں لکھا ، اور اگرچہ رسوا کی تصنیف ہونے کے اعتبار سے یہ ہمارے احترام کا مستحق ہے لیکن اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے ۔ 'امراؤ جان ادا' کا مصنف اگر لیلیٰ مجنوں کی داستان کو نثر میں لکھتا تو شعر منہ دیکھتا رہ جاتا ۔ بات وہی ہے کہ مرقع لیلیٰ مجنوں میں رسوا پر کوئی ایسا جذبہ مسلط نہیں تھا جو تصنیف کو شعر کی خوبی اور دل‌پذیری عطا کرتا ۔ اور یہ لازم ہے کہ جب تک جذبہ اتنا شدید نہ ہو کہ نثر اس کی متحمل نہ ہو سکے وہ شعر کے قالب میں نہیں ڈھلے گا ۔ کہا گیا ہے کہ اگر کوئی شخص یہ سمجھتا ہے کہ کوئی صنف ادب نظم کا تقاضا کرتی ہے اور کوئی نثر کا تو وہ اصناف کے معنی سے ناآشنا ہے ۔ اسی طرح اردو میں یہ دعویٰ بھی کیا گیا ہے کہ بعض اصناف ادب کے لیے اوزان بھی مخصوص ہوتے ہیں ۔ پروفیسر شبلی نے فردوسی پر انتقاد کرتے ہوئے یہ لکھا کہ رزمیہ[1] مثنوی کے لیے یہی وزن یعنی فعولن ، فعولن ، فعولن ، فعل یا فعول ۔ اور یہ بھول گئے کہ اسی وزن میں اردو کی بہترین بزمیہ مثنوی تصنیف کی گئی ہے یعنی میر حسن کی مثنوی جس کا بعینہ یہی وزن ہے اور جس کی خوبی و محبوبی سے آج تک مشامِ دل و جان معطر ہے ۔

---

۱ ۔ رزمیہ کے متعلق بھی پروفیسر شبلی کو دھوکا ہوا ۔ وہ سمجھتے ہیں کہ یہ وہ مثنوی ہے جس میں جنگ و پیکار کا بیان بہت زیادہ ہوتا ہے ، حالانکہ فردوسی کی مثنوی پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ جنگ و پیکار کے مناظر موجود تو ہیں لیکن آٹے میں نمک کی طرح ۔ ایرانیوں نے فردوسی کی مثنوی کو حماسۂ ملی قرار دیا یعنی The National Epic ۔ حماسۂ ملی کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ وہ ایک قوم یا نسل یا ملک کی تاریخ بالخصوص اس کی عظمت اور سربلندی کے افسانے سناتا ہے ۔ فردوسی کی مثنوی اس کسوٹی پر سو فیصدی پوری اترتی

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان ابتدائی باتوں کے باوصف نثر ، نظم یا شعر میں کچھ امتیازات قائم کر لیے جائیں :

(الف) پہلی بات تو یہ ہے کہ انسان کی تاریخ میں نثر سے پہلے نظم یا شعر عالمِ وجود میں آیا ۔ یقیناً انسان عالمِ نشاط و انبساط میں گنگناتا اور گاتا ہوگا ۔ انھی لوک گیتوں نے آخرکار اس مہذب اور متین شعر کی صورت اختیار کی جسے عروسِ جمیل و لباسِ حریر کہہ کر پکارا گیا ہے ۔ طبعاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ نثر کا ارتقا کن حالات میں ہوا ؟ اور اس کا جواب بھی بہ سہولت دیا جا سکتا ہے کہ نظم یا شعر نے اپنے اظہار کے لیے جو عروضی پیمانے وضع کر لیے تھے ، نثر کی بعض اصناف کو خواہ مخواہ ان پیمانوں کے ذریعے قاری تک منتقل کرنا تکلفِ محض معلوم ہوتا تھا ۔

(ب) یہ بات بھی واضح کر دینی چاہیے کہ نثر نے بڑی جلدی مراحل ارتقا طے کیے ۔ علوم و فنون ، فکر و فلسفہ اور قانون کے کوائف نثر ہی کے ذریعے ظاہر کیے گئے ، لیکن تخلیقی نثر بہت دیر کے بعد وجود میں آئی ۔ انگریزی ادب میں اگر شیکسپیئر نظم کی بجائے نثر کو اظہارِ فکر کا ذریعہ بناتا اور اردو میں غالب اپنے سرمایۂ تخلیق کو نثر میں ادا کرتا تو شاید صورت‌حال دگرگوں ہوتی ۔ اس کے باوجود غالب کے مکاتیب نے اردو میں وہ مقام حاصل کر لیا ہے کہ اس کا کوئی حریف نہیں ۔ انگریزی میں صحائفِ مذہبی کی نثر بالخصوص 'عہد نامہ' کہن' کی نثر ایسی شاندار اور باوقار ہے کہ کیا کہیے ، لیکن یہ نثر انداز شعری رکھتی ہے ۔ قرآن مجید بھی اس بات سے انکار کرتا ہے کہ وہ شعری مجموعہ ہے لیکن غور کر لیجیے تو قافیوں کے کھٹکے برابر آپ کے کانوں پر دستک دیتے رہیں گے ، بالخصوص تیسویں پارے میں ایسی صورتیں بکثرت موجود ہیں جن میں شعری آہنگ کا شعور

(پچھلے صفحے کا بقیہ حاشیہ)

ہے اور خود فردوسی اس بات کا مدعی ہے کہ اس نے ایرانِ قدیم کو اپنے شعر کے جادو سے جگا دیا ہے :

بسے رنج بردم دریں سال سی — عجم زندہ کردم بدین پارسی

ہے اور وہی صورت پیدا ہوتی ہے کہ اقبال لا کھ کہا کرے :

نہ بینی خیر ازاں مردے فرودست
کہ بر من تہمتِ شعر و سخن بست

لیکن لوگ تہمیں باندھنے سے باز نہیں آتے ۔ خدا نخواستہ یہ کہنا منظور نہیں کہ قرآن کی صورت شعری ہے ۔ صرف یہ کہنا مطلوب ہے کہ آہنگ کا احساس ہوتا ہے اور یوں بھی فقہا قرآن مجید کی تلاوت میں اور اذان میں ترتیل کا لحاظ رکھتے ہیں ۔ قراءت کی مختلف صورتوں میں موسیقی کی جھلک سی دکھائی دیتی ہے لیکن سُروں کی بے ترتیبی اور تال کا موجود نہ ہونا قرآن مجید کو شعر اور موسیقی دونوں علوم کے دائرے سے خارج کر دیتا ہے ۔

(ج) جیسا کہ عرض کیا گیا ہے ، بتدریج نثر اپنی ممکنات سے آگاہ ہو کر تخلیقی بنتی چلی گئی اور اس کا جمالیاتی عنصر کھل کر سامنے آنے لگا ۔ اس کے باوجود اس سوال کا جواب باقی ہے کہ کیا کوئی صنف ایسی ہے جو صرف نثر ہی میں فروغ پا سکتی ہے ؟ نظم یا شعر کے متعلق تو کہہ دیا گیا تھا کہ جہاں جذبات شدید ہوں گے ، نثر ان کی متحمل نہ ہوگی اور فن کار طبعاً شعر کا سہارا لے گا ۔ نثر کے متعلق یوں کہا جا سکتا ہے کہ کسی فکر یا خیال یا اس کے سلسلے کو صحتِ تام میں ادا کرنے کے لیے نثر کا دامن تھامنا ضروری ہے : مثلاً قانون ، منطق ، سائنس ۔ پروفیسر مرے کے خیال میں اقلیدسی بیانات نثر کے اچھے اسلوب کا نمونہ ہیں ، اگرچہ وہ تخلیقی نہیں ہیں ۔

(د) اب سوال یہ رہ گیا کہ نثر تخلیقی کیونکر ہوئی اور کن اصناف سے منسوب ہو کر تخلیقی کہلائی ؟ اس کا جواب یہ ہے کہ جس چیز کو وصف یا بیان کہتے ہیں ، وہ نثر کی نمایاں ترین خصوصیت ہے ۔ پھر اس سے آگے جب نثر بڑھتی ہے تو زندگی کے متنوع تجربات کے بیان کے لیے ناول اور افسانے کا سہارا لیتی ہے ۔ یہی وہ اصناف ہیں جن میں شخصی پہلو کم موجود ہوتا ہے اور جذبہ اتنا شدید نہیں ہوتا کہ نظم یا شعر کا سہارا لینا پڑے ۔ ڈرامے میں جس چیز کو معاشری طربیہ یا Social comedy کہتے

ہیں ، نثر ہی کام آتی ہے ۔ انسانوں کی کمزوریاں دکھاتے وقت مصنف کی تخلیقی نثر ہمارے فیصلوں اور تحکیم کے شعور کو بھی اکساتی ہے اور ہمیں ترغیب دلاتی ہے کہ ہم انسانی کمزوریوں کو برا سمجھیں ۔ ان پر ہنسیں ، ان کا مذاق اڑائیں اور یوں رفتہ رفتہ انھیں معاشرے سے گم کر دینے میں معاون ہوں ۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ جہاں جذبہ خالص اعتبار سے ذاتی نہیں ہوتا ، وہاں نثر ہی کام آتی ہے ۔ مثال کے طور پر طنز میں یہ نثر ہی کا کام ہے کہ نشتر کی نوکیں چبھو چبھو کر معاشرے کے ناسور دکھائے اور پھر طبعاً ان کا مداوا بھی کرے ۔ ہجو ، طنز سے ایک مختلف چیز ہے ۔ وہ نظم کے قالب میں بھی ڈھل سکتی ہے کیونکہ اس میں شخصی ہجو بھی شامل ہے اور شخصی واردات کی شدت کا عنصر بھی ۔ لیکن خالص طنز ، جو ایک معیار کو سامنے رکھ کر معاشرے کی کمزوریوں پر انگلی اٹھاتی ہے اور ایسے کردار تخلیق کرتی ہے جو اس کا منصب پورا کریں ، ہجو سے بالکل ایک علیحدہ چیز ہے ۔

(۵) نثر کی ایک اور صفت یہ متعین کی گئی ہے کہ وہ انسان کے اعمال کے متعلق فیصلے صادر کرتی ہے ، حَکم کا کام دیتی ہے ۔ اس کی زبان ، انصاف کی زبان کی طرح صحیح ، باوقار اور متین ہوتی ہے ۔ اسی طرح جب نثر کسی شاعر یا کسی نثار کی ترجمانی کرتی ہے تو وہ فیصلہ بھی صادر کرتی ہے ، لیکن اپنے عمل میں تخلیقی بھی ہوتی ہے ۔ نثر بھی جذبات کو اکساتی ہے اور یہی اس کے تخلیقی ہونے کی کسوٹی ہے ۔

آگڈن کی نظر میں زبان کے استعمال کے دو طریقے ہیں : ایک تحویلی (Referential) اور دوسرے جذباتی (Emotional) ۔ تحویلی طریقہ ، افکار اور اشیا کا حوالہ دینے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اور جذباتی طریقہ اس غرض سے اختیار کیا جاتا ہے کہ ان افکار و اشیا سے جو جذبات یا امیال پیدا ہوتے ہیں ، ان کو بروئے کار لایا جائے ۔ سائنس اور نثر کی زبان تحویلی ہوتی ہے اور شاعری کی زبان جذباتی[1] ۔

---

۱ - ''Meaning of Meaning'' ، بہ استناد 'مغربی شعریات' ، مجلس ترقی ادب لاہور ، صفحہ ۳۳ ۔

شیلے کے خیالات پر تبصرہ کرتے ہوئے محمد ہادی حسین لکھتے ہیں :

''ایک نظم زندگی کی ابدی صداقت کو مجسم کرنے والی ایک تمثال ہوتی ہے - ایک افسانے اور ایک نظم میں یہ فرق ہوتا ہے کہ افسانہ ایسے غیر متعلق واقعات و امور کی ایک فہرست ہوتا ہے جن کے درمیان مکان ، زمان ، حالات اور علت و معلول کے رشتے کے سوا کوئی ربط نہیں ہوتا ، اور نظم انسانی فطرت کی اُن غیرمتغیر صورتوں کے مطابق، جو خالقِ کل کے ذہن میں (جسے تمام دوسرے ذہنوں کی اصلی تمثال کہنا چاہیے) موجود ہیں ، انسانی افعال کی نئے سرے سے تخلیق ہوتی ہے - افسانہ یک رخا ہوتا ہے اور ایک خاص عہد زمانی سے اور ایک خاص مجموعہ ؑ واقعات سے ، جو دوبارہ کبھی ظہور میں نہیں آ سکتا ، تعلق رکھتا ہے - نظم ہمہ گیر اور آفاقی ہوتی ہے اور انسانی فطرت کے لاتعداد تنوعات میں جو محرکات اور افعال رونما ہوسکتے ہیں ، ان کے ساتھ ارتباط کے امکانات رکھتی ہے - مخصوص واقعات جب مرورِ زمانہ کے زیر اثر اپنی اصلی شعریت سے عاری ہوجاتے ہیں تو ان کے حسن ان کی افادیت میں بہت کمی آ جاتی ہے - لیکن مرورِ زمانہ شاعری کے حسن اور اس کی افادیت کو اور بھی بڑھا دیتا ہے ، اور اس کے اندر جو ابدی صداقتیں پنہاں ہوتی ہیں ، ان کے لیے نت نئے اطلاق مہیا کرتا ہے - چنانچہ کہا گیا ہے کہ بڑی بڑی جلدیں وہ کیڑے ہوتی ہیں جو تاریخ کو کھا جاتی ہیں ، یعنی اس کی شعریت کو چاٹ کر ختم کر دیتی ہیں - خاص خاص واقعات کی سرگذشت ایک ایسا آئینہ ہوتا ہے جو ایسی چیزوں کا ، جنھیں حسین ہونا چاہیے تھا ، حلیہ مسخ کر دیتا ہے - اس کے برخلاف شاعری ایک ایسا آئینہ ہے جو مسخ شدہ چیزوں میں نئے سرے سے حسن پیدا کرتا ہے [۱] -''

ان تمام باتوں کے عرض کرنے سے مقصود یہ تھا کہ آپ شعری تجربے کو نثری تجربے سے بنیادی طور پر مختلف نہ سمجھیں - فرق بیّن یہ ہے کہ

---

۱ - ''Meaning of Meaning'' ، بہ استنادِ 'مغربی شعریات' ، مجلس ترقی ادب لاہور ، صفحہ ۷۰ -

نظم یا شعر میں جذبات شخصی و واردات قلبی (مختصراً جہاں جذبہ قوی تر محرّک ہوتا ہے) میں شاعر کو مجبوراً اس آہنگ قدسی کا سہارا لینا پڑتا ہے جسے شعر کہتے ہیں - لیکن جہاں منطق سے لے کر جمالیاتی انتقاد اور ناول نویسی یا مختصر افسانہ نگاری کی تخلیقی نثر تک فن کار کو اپنے متنوع اور بعض اوقات غیر شخصی جذبات کو زبان عطا کرنا ہوتی ہے ، وہ وہاں نثر کا دامن تھامتا ہے - یہی وجہ ہے کہ بعض صفات جذباتی اعتبار سے خاص طور پر شعر سے منسوب ہیں یعنی :

۱ - زور کلام (زور بیان) -
۲ - گداز -
۳ - مزاح نثر و نظم دونوں میں یکساں مقدار میں پایا جاتا ہے -

زور کلام اور گداز کا نثر میں سے گم ہو جانا ضروری نہیں - صرف یہ دیکھنا ہے کہ فن کار کس حد تک جذبے کے عوامل شدید و محرکات قوی سے متاثر ہوا ہے -

زور بیان

شبلی نے Force or Vigour of Style کا ترجمہ زور کلام یا زور بیان کیا ہے اور حق یہ ہے کہ بہت اچھا ترجمہ کیا ہے - زور ، اشتداد جذبات کا حامل ہے - میں پہلے آپ کی خدمت میں نظم یا شعر سے مثالیں پیش کرتا ہوں جہاں جذبے کی کیفیت ایسی قوی اور محرک تخلیق عوامل ایسے احساسات میں سموئے ہوئے ہیں کہ شعر گویا تیر ترازو ہو جاتا ہے -

میر کی برشتگی ، سپردگی اور درویشی و قلندری کے سب مداح ہیں لیکن اس کے زور کلام اور جوش بیان پر کبھی ڈھنگ سے غور نہیں کیا گیا - وہ دھیمے سُروں کا نہیں اونچے سُروں کا بھی شاعر ہے - اور بعض اوقات پنچم یا نکھاد کو اپنا کھرج تصور کرتا ہے - یہ بہت مشکل بات ہے اور غزل میں ایسے جذبے یا جذبات کے سلسلے کی شدت کو قائم رکھنا بہت بڑے فن کار کا کام ہے - پہلے میر ہی کو دیکھیے کہ اس کے کلام سے مثالیں دیے بغیر گویا بات ادھوری رہتی ہے -

میں نے ایک بار معلوم نہیں کس کیفیت خاص میں کہہ دیا تھا کہ اردو میں یا تو ولی کلاسیک تھا جس نے شاعرانہ مزاج کی تمام ممکنات کو ٹٹولا یا پھر اس کے بعد کسی حد تک غالب ہے ۔ در اصل ولی کے ساتھ اردو کی جو ممکنات تھیں وہ تمام مرتفع ہوگئیں ۔ تو میر سے پہلے ولی ہی کو سن لیجیے :

تیرے آنے ستی اے راحت جاں — شہر کی جان گئی ، پھر آئی
پھر کے آنا ہے ترا باعث شوق — جس طرح تان گئی ، پھر آئی

تان کے پلٹنے کی کیا خوبصورت تشبیہ ہے ۔ پھر یہ شعر دیکھیے :

ولی اس گوہر کان حیا کی کیا کہوں خوبی
مرے پہلو میں یوں آوے ہے جوں سینے میں راز آوے[1]

سجن تم مکھ سے الٹو تو نقاب آہستہ آہستہ
کہ جوں گل سے نکستا ہے گلاب آہستہ آہستہ

عجب کچھ لطف رکھتا ہے شب خلوت میں دلبر سے
سوال آہستہ آہستہ ، جواب آہستہ آہستہ

ان اشعار کے مطالعے سے معلوم ہوگا کہ ایلیٹ کے قول کے مطابق اب جب تک زبان اپنے مزاج کو بالکل بدل نہ دے گی ، نابغہ یا جوہر قابل پیدا نہ ہوگا ۔ کیونکہ غزل کے سلسلے میں ولی نے تمام امکانات ٹٹول کے ابلاغ کی حد تک پہنچا دیے ہیں ۔ بہرحال وہ ایک کیفیت تھی ۔

جذبات کی شدت یا زور بیان کا اندازہ ان اشعار سے بھی لگائیے ۔ شوخی کلام اور ندرت مضمون ، حسرت جس چیز کو کہتا ہے وہ بھی زور بیان یا جوش کلام ہی کا کرشمہ ہے کہ جذبے کی شدت کی آنچ نے الفاظ کو کندن کی طرح بنا دیا ہے ۔ شاعرانہ تعلی میں فیضی کے یہ اشعار کس مقام استبداد

---

۱ ۔ مرے گھر اس طرح آوے ہے جوں سینے میں راز آوے

سے لکھے گئے ہیں :

امروز نہ شاعرم حکیمم — دانندۂ حادث و قدیمم
بانگ قلمم دریں شب تار — بس معنیٔ خفتہ کردہ بیدار
آنم کہ ز سحرکاری ژرف — از شعلہ تراش کردہ ام حرف

یہاں جوشِ بیان نے آگ کے استعارے کو اپنایا ہے اور ہر لفظ کو گرمایا ہے ۔ دوسرے شعر میں ذرا پرانے ہندوستانی رسم و رواج پر غور کیجیے جب حرماں نصیب ، نازک نازک سندریاں جادو جگانے ، ہاتھ میں چراغ لیے ، ہوا سے بچانے ، اندھیری رات میں کسی سنسان جگہ پر جایا کرتی تھیں ۔ جیسا جادو انہیں تمنا تھی کہ جاگ جائے ، فیضی نے ایک شعر میں اس کی پوری تصویر دکھا دی ہے اور پھر استعارے کو آگے لے گیا ہے کہ سحر کاری کہہ کر اور جادو جگانے کا عنصر ظاہر کرکے ، اپنے حروف کو تراشیدۂ شعلۂ بلند تصور کرتا ہے ۔ غالب کے ہاں دو شعر اس قسم کے جادو جگانے کے ملتے ہیں ؛ ایک میں آگ کا استعارہ قائم ہے ، دوسرے میں اس کے بغیر بھی جادو جگا دیا گیا ہے کہ درختوں کے چھدرے چھدرے پتوں میں سے جو چاندنی کی کرنیں پڑتی ہیں ، ان میں شاعر کو شاخِ گل کا سایہ ، ہلتا ہوا ، یوں معلوم ہوتا ہے جیسے پھنیر ناگ اپنا پھن ادھر سے ادھر لہرا رہا ہو ۔ ایک اور شعر بھی ہے اور گرمی اس میں بھی شدید ہے ، لیکن آگ کی مثال ہے خود آگ نہیں ۔ ذرا سنیے گا :

باغ پا کر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایۂ شاخِ گل افعی نظر آتا ہے مجھے

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثلِ جوہرِ تیغ آبدار تھا

ڈھونڈے ہے اُس مغنیٔ آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

غالب کے ہاں جذبے کا اشتداد انبساط و نشاط کے پہلوؤں میں اور غم و الم کے بین بین بھی ظاہر ہوتا ہے ۔ مثلاً :

مجھے اب دیکھ کر ابرِ شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

ہم نشیں مت کہہ کہ برہم کر نہ بزمِ عیشِ دوست
واں تو میرے نالے کو بھی اعتبارِ نغمہ ہے

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب
شیشۂ مے سروِ سبز جوئبار نغمہ ہے

تم اپنے شکوے کی باتیں نہ کھود کھود کے پوچھو
حذر کرو مرے دل سے کہ اس میں آگ دبی ہے

دلا یہ درد و الم بھی تو مغتنم ہے کہ آخر
نہ گریۂ سحری ہے نہ آہِ نیم شبی ہے

آگ اور تپش کا اشتداد کسی نہ کسی رنگ میں ظاہر ہو رہا ہے ۔ فارسی میں کہتے ہیں :

عمر ہا چرخ بگردد کہ جگر سوختۂ
چوں من از دودۂ آذر نفساں برخیزد

فارسی میں غالب کی نزاکتِ خیال کے ساتھ شدتِ جذبات کا تال میل ایک عالم رکھتا ہے ۔ ذرا سنیے گا :

ما لاغریم گر کمرِ یار نازک است
فرقیست درمیانہ کہ بسیار نازک است

دارم دلے نہ آبلہ نازک نہاد تر
آہستہ پا نہیم کہ سرِ خار نازک است

دو تین قصیدے کے مطلعے سنیے :

سخن ز روضۂ رضواں بکوئے یار کشد
چو جادۂ کہ ز صحرا بہ لالہزار کشد

مرے دلیست کہ پس کوچہٴ گرفتاری
کشادہ روئے تر از شاہدان بازاری

ہاں مہِ نو سنیں ہم اس کا نام
جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

قصیدے کے متن کے کچھ اشعار سنیے :

وہ بھی تھی اک سیمیا کی سی نمود
صبح کو رازِ مہ و اختر کھلا

صحن گردوں پر پڑا تھا رات کو
موتیوں کا ہر طرف زیور کھلا

صبح آیا جانبِ مشرق نظر
اک نگارِ آتشیں رخ سر کھلا

ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ
دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھلا

ایک منقبت کے اشعار ہیں :

کوہکن گرسنہ مزدور طرب گاہ رقیب
بے ستوں آئنہ خواب گران شیرین

کس نے دیکھا نفس اہل وفا آتش خیز
کس نے دیکھا اثر نالہ دلہاے حزیں

نقش لاحول لکھ اے خامہ ہذیان تحریر
یا علی عرض کر اے خاطر وسواس قریں

جنس بازار معاصی اسداللہ اسد
کہ سوا تیرے کوئی جس کا خریدار نہیں

آپ ملاحظہ فرمائیں کے کہ تپش و تاب و شعلہ آتش کا ایک رنگ اشعار میں جھلکتا نظر آتا ہے۔

اب ذرا اس مضمون کی طرف غور کیجیے جو غالب سے خاص ہے۔ اس کے دو پہلو ہیں :

۱ - محبوب کو اسی طرح کسی اور پر مرنے کا حق حاصل ہے جس طرح ہمیں اس پر۔ یہ نہیں کہ اس کو چاہا تو اب وہ قبالہ ہی لکھ دے کہ میں بھی تمہیں چاہوں گا۔ اس نقطہ نظر نے جدید شعرا کو بہت متاثر کیا ہے۔

۲ - عشق میں مر جانا بزدلی کی موت ہے۔ مصائب ہجر اُٹھانا اور زندہ رہنا کمال عشق ہے۔ اس مضمون نے بھی ایک نسل کو متاثر کیا ہے۔

غالب کہتا ہے :

نہ ہو بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے
طراوت چمن و خوبی ہوا کہیے

نہ ہو نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے
روانیٔ روش و مستیٔ ادا کہیے

پھر کہتا ہے :

لبم از نام تو آں مایہ پرستی کہ اگر
بوسہ بر غنچہ زنم غنچہ نگین تو شود

صد قیامت بگدازند و بہم آمیزند
تا خمیر دل ہنگامہ گزین تو شود

تاب ہنگامۂ درد آرم و گویم ہیہات
چہ کنم تا غم ہجر تو یقین تو شود

اس کے اثرات دیکھیے ۔ تاثیر کہتا ہے :

وہ ملے تو بے تکلف نہ ملے تو بے ارادہ
نہ طریقِ آشنائی نہ رسومِ جام و بادہ

یہ دلیل خوشدلی ہے مرے واسطے نہیں ہے
یہ دہن کہ ہے شگفتہ یہ جبیں کہ ہے کشادہ

حفیظ جالندھری کی مشہور غزل ہے :

عشق پابند رضا ہو مجھے منظور نہیں
میں کہوں تم مجھے چاہو مجھے منظور نہیں

فانی کا شعر ہے :

نہیں ضرور کہ مر جائیں جاں نثار ترے
یہی ہے موت کہ جینا حرام ہو جائے

راقم السطور کے اشعار ہیں :

اے غمِ یار تری راہوں سے عمر بھر سوختہ ساماں گزرے
وہ جو پروانے جلے رات کی رات منزلِ عشق سے آساں گزرے

آیا ہمارے جینے کا انداز سب کو یاد
جب ذکرِ جاں نثاریٔ پروانہ ہو چکا

کچھ تسلی بہرِ دل ہائے اسیراں ہو تو ہو
چشمِ حسرت روزنِ دیوارِ زنداں ہو تو ہو

صورتِ کحلِ جواہر خاک بکتی ہے وہاں
ہاں ہمارا خوں ترے کوچے میں ارزاں ہو تو ہو

عاشقی کی رمز کیا سمجھیں گے اب یارانِ بزم
سفلہ پن کا ترجماں چاکِ گریباں ہو تو ہو

عرفی کے یہ شعر ایک کارنامہ ہے کہ جذبے کی آنچ بہ ظاہر دھیمی ہے لیکن درحقیقت شاعر کو اس نے سوخت کردیا ہے :

عشق کو تا خرد براندازد عود شوقے بہ مجمر اندازد
مرغ جاں را بپرد باغ گلے کہ اگر پر زند پر اندازد
صید دل را کشد بہ بند کسے کہ اگر سر کشد سر اندازد
کو مغنی کہ اضطراب دلم ہمہ در نبض مزمر اندازد
زخمہ از باد گوشۂ دامن موج در نغمۂ تر اندازد

فارسی کا ذوق کم ہوتا جاتا ہے اس لیے فارسی کی زیادہ مثالوں سے پرہیز کرتا ہوں ۔ ان اشعار پر غور فرمائیے کہ جذبہ ، جو محرک تخلیق ہے ، کیسا شدید ہے کہ شاعر کی کلاسیکی خوئے اعتدال کے باوصف گویا اُبلا پڑتا ہے ۔

شاد :

کہاں گلوں کے وہ تختے وہ لالہ زار کہاں
بہار کو تو نظر لگ گئی بہار کہاں

غالب :

ضعف میں طعنۂ اغیار کا شکوہ کیا ہے
بات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں

مہرباں ہو کے بلا لو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

میر :

کہتے ہو اتحاد ہے ہم کو — ہاں کہو اعتماد ہے ہم کو
نا مرادانہ زیست کرتا تھا — میر کی وضع یاد ہے ہم کو

شیفتہ :

خجل ہوں آپ میں بے وقت اپنے آنے سے
تم اور کرتے ہو ہنس ہنس کے شرمسار مجھے

جفا کو ترک کرو تم، وفا کو میں چھوڑوں
کچھ اشتہار تمہیں ہو، کچھ اشتہار مجھے

نہ قدسیوں سے محبت، نہ خاکیوں سے ربط
نہ ہم زمیں کے لیے ہیں، نہ آسماں کے لیے

فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں، پر کچھ کچھ
بڑھا بھی دیتے ہیں ہم زیبِ داستاں کے لیے

مشاطہ نے بھی کیا عملِ کیمیا کیا
گلبرگ کو جو غنچۂ سوسن بنا دیا

مشاطہ کا قصور نہیں سب (؟) ...
اس نے ہی کیا نگہ کو بھی پرفن بنا دیا

تم لوگ بھی غضب ہو کہ دل پر یہ اختیار
شب موم کر دیا ، سحر آہن بنا دیا

اقبال :

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا

میں ایسے فقر سے اے اہلِ حلقہ باز آیا
تمھارا فقر ہے بے دولتی و رنجوری

نہ فقر کے لیے موزوں نہ سلطنت کے لیے
وہ قوم جس نے گنوایا متاعِ تیموری

نہ تو زمیں کے لیے ہے نہ آسماں کے لیے
جہاں ہے تیرے لیے تو نہیں جہاں کے لیے

اختلاطِ لفظ و معنی ارتباطِ جان و تن
جس طرح اخگر قباپوش اپنی خاکستر سے ہے

آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے لب پہ آسکتا نہیں
محوِ حیرت ہوں کہ دنیا کیا سے کیا ہو جائے گی

ذوق:

ہاں تأمل دمِ ناوک فگنی خوب نہیں
ابھی چھاتی مری تیروں سے چھنی خوب نہیں

خوبیاں یوں تو ہیں اس عالمِ تصویر میں سب
اک مگر ناز سے یہ کم سخنی خوب نہیں

یہ روئے تابناک پہ ہر قطرۂ عرق
گویا کہ اک ستارہ ہے صبح بہار کا

آدمیت سے ہے بالا آدمی کا مرتبہ
پست ہمت یہ نہ ہو اور پست قامت ہو تو ہو

میکدے ۱ میں کل ہوئی تھی ایک پگڑی رہن مے
ذوق وہ تیری ہی دستارِ فضیلت ہو تو ہو

آتش:

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزارہا شجرِ سایہ دار راہ میں ہے

حالی:

رات ان کو بات بات پہ سو سو دیے جواب
مجھ کو خود اپنی ذات پر ایسا گماں نہ تھا

---

۱ - میر صاحب زیادہ بے تکلف ہیں:

کیا آبروے حضرتِ علامہ لے گیا
اک مغبچہ اُتار کے عمامہ لے گیا

ریاض:

یہ کون لوگ ہیں جو مے اُدھار لیتے ہیں
یہ مے فروش تو پگڑی اُتار لیتے ہیں

ملتے ہی ان کے بھول گئیں کلفتیں تمام
گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا

مے تند و ظرفِ حوصلۂ اہلِ بزم تنگ
ساقی سے جام بھر کے پلایا نہ جائے گا

تم کو ہزار شرم سہی ، مجھ کو لاکھ ضبط
الفت وہ راز ہے کہ چھپایا نہ جائے گا

گداز

اب گداز کی طرف متوجہ ہوجیے ! عام طور پر'سوز و گداز' لکھتے ہیں لیکن میں نے قصداً پرہیز کیا ہے کہ مرنے ، کفن پوشی ، قبرستان ، تدفین اور وقتِ آخر کے لمحات کہیں 'سوز' میں نہ آ جائیں ۔

'Pathas' جس کا ترجمہ میں نے گداز کیا ہے ، اس کے متعلق وایلڈ (انگریزی لغت ، جارج اٹلیج ۔ ۱۹۳۴ع میں نظرثانی کی گئی ہے) لکھتا ہے کہ یہ اصلاً یونانی لفظ ہے اور اس کے لغوی معنی ہیں تجربہ ، دکھ ، جذبہ (اسی سے pathological ہے کہ درد عموماً موجود ہوتا ہے) ، غم ، اندوہ ، مصیبت ۔ پھر اس کے اصطلاحی معانی کی یوں تعریف کرتا ہے :

''انسانی زندگی یا تجربات کی وہ صفت جو رحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا کرے یا خارجی حالات میں کوئی ایسا تغیر جس سے یہی ذہنی کیفیت پیدا ہو ۔'' چیمبرز کی بیسویں صدی کی لغت کہتی ہے ۔'وہ صفت جو رحم کے جذبات اکسائے ۔ جذبات و احساسات کے متعلق کوائف (pathetic) وہ اسلوب جو انداز تحریر میں رحم کے جذبات اکسائے ۔ یہ تمام لغات کی نکتہ طرازیاں ہیں ۔ دراصل pathos روحِ انسانی کی لطیف ترین کیفیات کو کہتے ہیں ۔ اور دکھ یا درد ، جذبات و تاثرات لطیف میں شامل ہے اس لیے غلطی سے یہ سمجھ لیا گیا کہ جب دکھ کا بیان نہ کیا جائے گا ، گداز کی صفت پیدا نہ ہوگی ۔ درحقیقت روح انسانی کی دھوپ چھاؤں میں ایسے مقام بھی آتے ہیں کہ دکھ سے بھی

اپنا رشتہ جوڑتے ہیں لیکن لطافت خیال سے بھی نہیں کٹتے - یہی pathetic جذبات ہیں - ماتم اور نزع کی منظر کشی اور شاعر کی دردناک موت (بلکہ عبرت ناک موت) کھینچ تان کر اس اصطلاح میں داخل تو ہو جائیں گے لیکن درحقیقت pathos وہی صفت کلام ہے جس سے دوسرے ہمدردانہ طور پر متاثر ہوں۔ ان کے رحم کے جذبات کو مہمیز ہو۔ بعض لوگ رحم کے طالب نہیں ہوتے ، اس لیے ان کے ہاں یہ صفت صرف اس شکل میں پائی جاتی ہے کہ جس طرح دکھ انسان کے لطیف ترین جذبات سے ہے وہ بھی صرف اپنے لطیف ترین جذبات کا اظہار کرتے ہیں - کسی کے رحم کے جویا ہوتے ہیں نہ ہمدردی کے طالب - یہ ذہناً بہت اونچا مقام ہے اور شاید معمولی اور طبعی ذہن کے مالک کو نصیب ہی نہیں ہوتا -

غالب پر جو کچھ بیتی ہے وہ ہم پر روشن ہے - اس نے اشعار بھی اس سلسلے میں بہت جاندار اور شاندار کہے ہیں - مثلاً :

کہوں کیا خوبیٔ اوضاع ابنائے زماں غالب
بدی کی اس نے جس سے ہم نے کی تھی بارہا نیکی

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد
ڈرتا ہوں آئنے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

اس تلخ کلامی کے بعد غالب کا کوئی سمجھوتا دنیا سے ممکن نہیں نظر آتا تھا - لیکن وہ طالب و جویائے رحم نہ تھا - یہ چاہتا تھا کہ اس کے حالات سنور جائیں ، لیکن یہ نہیں چاہتا تھا کہ لوگ اسے بد حال سمجھ کر اس پر رحم کھائیں یہ تضاد غالب کی پوری زندگی کا بہت بڑا المیہ ہے - دیکھیے ایسا شاعر جب دنیا سے سمجھوتا کرتا ہے تو کس انداز گداز و دل باختگی سے کرتا ہے :

نہ سنو گر برا کہے کوئی   نہ کہو گر برا کرے کوئی
روک لو گر غلط چلے کوئی   بخش دو گر خطا کرے کوئی

کیا کیا خضر نے سکندر سے | اب کسے رہ نما کرے کوئی
جب توقع ہی اٹھ گئی غالب | کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی

واضح رہے کہ غالب نے زندگی سے یہ سمجھوتا محض توقع کے اٹھ جانے کی بنا پر نہیں کیا ہے۔ اس نے یوں سوچا کہ اصحابِ ثروت ان تمام خیالاتِ عالی اور افکارِ نادر سے محروم ہیں جو ہر وقت ہمارے دل پر ہجوم کرتے رہتے ہیں۔ یہی سوچ کر انھوں نے اردو میں کہا تھا :

سخن کیا کہہ نہیں سکتے کہ جویا ہوں جواہر کے
جگر کیا ہم نہیں رکھتے کہ کھودیں جا کے معدن کو

ایک فارسی قصیدے کی تشبیب میں انھوں نے زندگی کے اس توازن کا کہ امیروں کو کفِ گنجینہ پاش بخشا تو شعرا کو گنجینہ تخلیق کرنے کی قوت دی ، بہت خوب صورتی سے بیان کی ہے۔ گداز اشعار پر غور کرنے سے پہلے اُس توازن پر غور کر لیجیے جو نہ طالبِ رحم ہوتا ہے نہ جویائے ہمدردی۔ غالب لکھتا ہے :

ہست از کمینہ گر بہ ہما استخواں دہد
آئینِ دہر نیست کہ کس را زیاں دہد

مرد است مرد ہر چہ کند بے خطر کند
راد است راد ہر چہ دہد رائیگاں دہد

گلزار را اگر نہ ثمر گل بہم دہد
درویش را اگر نہ سحر شام ناں دہد

گنجِ سخن نہد بہ نہاں خانۂ ضمیر
وانگہ کلید گنج بدست زیاں دہد

تا روز خاکِ تیرہ نہ گردد ز رشکِ چرخ
رخشانیٔ ستارہ بریگِ رواں دہد

تا آدمی ملال نگیرد ز یک ہوا
سرما و نوبہار و تموز و خزاں دہد

ہم در بہار گل شگفاند چمن چمن
تا راحت مشام و نشاط رواں دہد

ہم در تموز میوہ فشاند طبق طبق
تا آرزوے کام و مراد دہاں دہد

نظارۂ متاع اثر بر دکاں نہد
اندیشہ را شمار گہر در نہاں دہد

آں را کہ بخت دست رس بذل مال نیست
طبع سخن رس و خرد خردہ داں دہد

آں را کہ طالع کف گنجینہ پاش نیست
نعم البدل ز خامۂ پرویں فشاں دہد

مثنوی 'ابر گہر بار' میں غالب کی حرماں نصیبی اپنے پورے رنگوں میں ظاہر ہوتی ہے اور وہاں کوئی توازن کا عنصر ان کی مدد کو نہیں آتا۔ اس مثنوی کے یہ شعر شاہ کار ہیں اور شنیدنی ہیں:

خدا سے حشر میں باتیں ہو رہی ہیں:

مرا نیز یارائے گفتار دہ
چو گویم بر آں گفتہ زنہار دہ

دریں خستگی پوزش از من مجوی
بود بندۂ خستہ گستاخ گوی

دل از غصہ خوں شد نہفتن چہ سود
چو ناگفتہ دانی بگفتن چہ سود

زبان اگر چہ من دارم اما ز تست
بہ تست ار چہ گفتارم ، اما ز تست

ہمانا تو دانی کہ کافر نیم
پرستار خورشید و آذر نیم

نکشتم کسے را بہ اہرمنی
نبردم ز کس مایہ در رہزنی

مگر مے کہ آتش بگورم ازوست
بہ ہنگامہ پرواز سورم ازوست

من اندوہ گین و مے اندہ ربا
چہ مے کردم اے بندہ پرور خدا

حساب مے و رامش و رنگ و بو
ز جمشید و بہرام و پرویز جو

کہ از بادہ تا چہرہ افروختند
دل دشمن و چشم بد سوختند

نہ از من کہ از تاب مے گاہ گاہ
بہ دریوزہ رخ کردہ باشم سیاہ

نہ بستاں‌سرائے ، نہ میخانۂ
نہ دستان سرائے ، نہ جانانۂ

نہ رقص پری پیکراں بر بساط
نہ غوغائے رامشگراں در رباط

شباں گہ بہ مے رہ نمونم شدے
سحر گہ طلب گار خونم شدے

تمنائے معشوقۂ بادہ نوش
تقاضائے بیہودۂ مے فروش

چہ گویم چوں ہنگام گفتن گذشت
ز عمر گراں مایہ بر من گذشت

بسا روزگاراں بہ دل دادگی
بسا نوبہاراں بہ بے بادگی . . .

افقہا پر از ابر بہمن سہے
سفالینہ جام من از مے تہی

بہاراں و من در غم برگ و ساز
در خانہ از بے نوائی فراز

جہاں از گل و لالہ پر بوی و رنگ
من و حجرۂ و دامنے زیر سنگ

دم عیش جز رقص بسمل نبود
بہ اندازۂ خواہش دل نبود

اگر تافتم رشتہ گوہر شکست
وگر یافتم بادہ ساغر شکست

چہ خواہی ز ذوق مے آلود من
بہ بیں جسم خمیازہ فرسود من

دلے را کہ کمتر شکیبد بہ باغ
در آتش چہ سوزی بہ سوزندہ داغ

صبوحی خورم گر شراب طہور
کجا زہرۂ صبح و جام بلور

دم شب روی ہائے مستانہ کو
بہ ہنگامہ غوغائے مستانہ کو

دران پاک میخانۂ بے خروش
چہ گنجائی شورش نای و نوش

سیہ مستی ابر و باران کجا
خزاں چوں نباشد بہاراں کجا

اگر حور در دل خیالش کہ چہ
غم ہجر و ذوق وصالش کہ چہ

چہ منت نہد ناشناسا نگار
چہ لذت دہد وصل بے انتظار

گریزد دم بوسہ اینش کجا
فریبد بہ سوگند دینش کجا

برد حکم و نبود لبش تلخ گوی
دہد کام و نبود داش کام جوی

نظر بازی و ذوق دیدار کو
بفردوس روزن بہ دیوار کو

نہ چشم آرزومند دلالۂ
نہ دل تشنۂ ساہ ارکالۂ

ازیں ہا کہ پیوستہ مے خواست دل
ہنوزم ہمہ حسرت الاست دل

غالب کی زندگی کا اصل المیہ یہ ہے جو ہمارے رحم کے جذبات کو اکساتا ہے ، اگرچہ وہ اس رحم کے طالب ہیں نہ جویا اور خود کہتے ہیں :

غم لذتیست خاص کہ طالب بذوق آں
پنہاں نشاط ورزد و پیدا شود ہلاک

وہ عمر بھر رئیسی کے ٹھاٹھ اور اس کے لوازم کے خواب دیکھتے رہے ۔

جو بزم سے سجانا چاہی تھی ، وہ فردوس میں بھی نہ سجی ۔ شراب نہ اچھی ملی نہ اچھے انداز سے حالانکہ وہ اچھے انداز پر ہی قانع ہیں:

ہائے پر کاریٔ ساقی کہ بہ ارباب نظر
ہے بہ اندازہ و پیمانہ بہ انداز دہد

ان کی حرماں نصیبی اصل تھی ، باقی تمام چیزیں فرع تھیں ۔ جب وہ مجلس ہائے عیش و نشاط منعقد نہ کر سکے تو انھوں نے فردوس کی شکل ہمیں دکھا دی ۔ ان کے کلام میں جہاں حرماں نصیبی اور یاس کا شعر ملے گا ، کسی نہ کسی واسطے سے شراب سے متعلق ہوگا ۔ کچھ اشعار دیکھیے ، ان کے انداز کے 'گداز' کا اندازہ ہو جائے گا ۔ دوسرے شعرا کے اشعار ان کے بعد پیش کروں گا :

وہ اُردو میں کہتے ہیں :

کل کے لیے کر آج نہ خست شراب میں
یہ سوء ظن ہے ساقیٔ کوثر کے باب میں

غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام بہت ہے

پیوں شراب اگر خم بھی دیکھ لوں دو چار
یہ شیشہ و قدح و کوزہ و سبو کیا ہے

اسی طرح گداز کی کیفیت ان اشعار میں دیکھیے :

حفیظ جونپوری

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے
ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے

نہیں مرتے ہیں تو ایذا نہیں جھیلی جاتی
اور مرتے ہیں تو پیماں شکنی ہوتی ہے

دن کو اک نور برستا ہے مری تربت پر
رات کو چادرِ مہتاب تنی ہوتی ہے

ہجر میں زہر ہے ساغر کا لگانا منہ سے
مے کی جو بوند ہے ہیرے کی کنی ہوتی ہے

مے کشوں کو نہ کبھی فکرِ کم و بیش ہوئی
ایسے لوگوں کی طبیعت بھی غنی ہوتی ہے

ہوک اٹھتی ہے اگر ضبط فغاں کرتا ہوں
سانس رکتی ہے تو برچھی کی انی ہوتی ہے

پی لو دو گھونٹ کہ ساقی کی رہے بات حفیظ
صاف انکار میں خاطر شکنی ہوتی ہے

مصحفی :

آج کچھ سینے میں دل ہے خود بخود بے تاب سا
کر رہا ہے بے قراری پارۂ سیماب سا

جوں گل تر کیا ہی اس سے جھلکے ہے اس کا بدن
وہ جو پیراہن گلے میں اس کے ہے اک آب سا

میں ہوں اور خلوت ہے اور پیش نظر معشوق ہے
ہے تو بیداری ولے کچھ دیکھتا ہوں خواب سا

کیا کہوں حسن و لطافت جامۂ شبنم سے ہائے
نکلا ہی پڑتا ہے وہ گورا بدن مہتاب سا

میر حسن :

ہم نہ نکہت ہیں ، نہ گل ہیں جو مہکتے جائیں
آگ کی طرح جدھر جائیں دہکتے جائیں

جو کوئی آوے ہے نزدیک ہی بیٹھے ہے ترے
ہم کہاں تک ترے پہلو سے سرکتے جائیں

غیر کو راہ ہو گھر میں تیرے ، سبحان اللہ !
اور ہم گھر کو ترے دور سے تکتے جائیں

آرزو لکھنوی :

ہیرا بھی ہے دل تو پتھر ہے، یوں قدر نہیں کچھ ہوتی ہے
ہاں پانی ہو کر بہہ نکلے ، پھر جو قطرہ ہے موتی ہے

سو پلٹے کھائے زمانے نے اور دل کا رنج خوشی نہ بنا
کیا موت کی نیند میں ہے قسمت جو ایک ہی کروٹ سوتی ہے

وہ ناز غضب ، یہ ناز ستم ، دم بند ہے اور جینا مشکل
چپ ہیں تو ستائے جاتے ہیں ، بولیں تو شکایت ہوتی ہے

اُلفت میں خموشی پر میری ، حیرت میں جو ہیں وہ کیا جانیں
پڑتا ہے داغ کلیجے میں اور مہر لبوں پر ہوتی ہے

حسرت موہانی :

بھلاتا لاکھ ہوں لیکن برابر یاد آتے ہیں
الٰہی ترک اُلفت پر وہ کیوں کر یاد آتے ہیں

رہا کرتے ہیں قید ہوش میں اے وائے ناکامی !
وہ دشت خود فراموشی کے چکر یاد آتے ہیں

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

حقیقت کھل گئی حسرت ترے ترکِ محبت کی
تجھے تو اب وہ پہلے سے بھی بڑھ کر یاد آتے ہیں

احمد راہی :

قیامِ دیر و طوافِ حرم نہیں کرتے
زمانہ ساز تو کرتے ہیں، ہم نہیں کرتے

تمھاری زلف کو سلجھائیں گے وہ دیوانے
جو اپنے چاکِ گریباں کا غم نہیں کرتے

اُتر چکا ہے رگ و پے میں زہر غم پھر بھی
بہ پاسِ عہدِ وفا چشم نم نہیں کرتے

سنا رہے ہیں جہاں کو حدیثِ دار و رسن
حکایتِ قد و گیسو رقم نہیں کرتے

احمد ندیم قاسمی :

لب خاموش سے افشا ہوگا
راز ہر رنگ میں رسوا ہوگا

تم نہیں تھے تو سرِ بزمِ خیال
یاد کا کوئی ستارہ ہوگا

کس قدر کرب سے چٹکی ہے کلی
شاخ سے گل کوئی ٹوٹا ہوگا

عمر بھر روئے فقط اس دھن میں
رات بھیگی تو اجالا ہوگا

جیسا کہ پہلے عرض کیا جاچکا ہے، نثر میں زور کلام یا جوش بیان کا رنگ ہلکا ہوتا ہے، تاہم ناول نگار اور افسانہ نویس، انشاپرداز اور نثر کے چوٹی کے فن کار الفاظ کی راکھ میں سے جذبے کی آگ کی چنگاریاں دکھا ہی دیتے ہیں۔ سید سجاد حسین انجم کسمنڈوی نے فارسی سے ایک ناول 'نشتر' [۱] ترجمہ کیا ہے جو صیغۂ واحد متکلم میں لکھا گیا ہے۔ بہ ظاہر اس کے مصنف سید محمد حسن شاہ ہیں۔ اس ناول میں محبوبہ ایک طوائف ہے اور زمانہ وہ ہے جب انگریز بھی ہندوستان کے نوابوں کی طرح رہا کرتے تھے اور جس کی بنا پر انگریزی لغت میں لفظ Nabob کا اضافہ ہوا۔ فاضل مصنف کی محبوبہ کا نام خانم جان ہے۔ بقول ان کے یہ جانِ جہاں کم سن ہے اور ابھی سرفراز بساط عاشقی بھی نہیں ہوئی۔ بس اس کے دل میں حسن شاہ گھر کر جاتا ہے۔ پھر مصنف نے جیسی جیسی بےقراری، جیسا جیسا ضبط اور متانت ایک چاہنے والی عورت کا ظاہر کیا ہے، وہ اُردو میں اپنی نظیر آپ ہے۔ کوئی شک نہیں کہ منشی عبدالغفور کے ناول ''قعر دریا'' اور ''حق بہ حق دار'' اپنے پلاٹ کی بنت، کردار نگاری، واقعات کی چلت پھرت اور حوادث کے پے در پے واقع ہونے کی وجہ سے اُردو میں ایک منفرد مقام رکھتے ہیں لیکن ''نشتر'' میں کچھ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے وارداتِ قلب نے نثر کے سانچے کو بہ جبرو قہر متاثر کیا ہو۔ خانم جب پہلی بار حسن شاہ کی نظر سے گزرتی ہے تو وہ شعر پڑھتے ہیں:

شوخے ز نظر گذشت مارا
تیرے ز جگر گذشت مارا

اب اس کے بعد حسن شاہ کا بیان سنیے: ''الغرض سب نہایت محظوظ ہوئے اور تعریفیں کیں مگر اس ستم گر نے ایک حرف بھی نہ منہ سے نکالنا تھا نہ نکالا۔ خاموش سر جھکائے بیٹھی کی بیٹھی رہی:

دامن کی شکن دور سے لیتی ہے بلائیں
بل یار کے ابرو کا اُترتا ہی نہیں ہے

۱۔ مجلس ترقی ادب لاہور، مرتبہ عشرت رحمانی۔ (مرتب)

میں حیران تھا پروردگار ! کس نے اس کے کان میں کہہ دیا کہ میں تم پہ مرتا ہوں ، مگر مجھے معلوم ہے کہ یہ مشاطگی اسی خانہ خراب دل کی ہے ۔ محمد اعظم نے پوچھا ''بی خانم جان ! خیریت تو ہے ، مزاج کیسا ہے ؟'' فرمایا ''کیا کہوں اُستاد جی ! اس وقت درد سر شدت سے ہے ۔'' گابدن نے کہا ''جب تک ہم بیٹھے تھے ، اچھی خاصی تھیں ، ہم اُٹھے کہ ان کا مزاج بگڑ گیا ، پھر تو ہم چلے آئے ۔ معلوم نہیں ، یہ کیسی رہیں ۔'' میں نے کہا ''یہ میری خوش قسمتی ہے ۔'' سب ہنسنے لگے مگر وہ مسکرائی تک نہیں :

ترے ظلم پنہاں ابھی کون جانے
فقط آسماں آسماں ہو رہا ہے''

ایک اقتباس اور دیکھیے :

''ہم راہِ غیر جاؤ نہ تم سیرِ باغ کو
جور و ستم اُٹھائیں گے ہم راہ راہ کے

ایک دن آپ نے صاحب سے سیرِ باغ کی اجازت لی ۔ صاحب خود ہی ان کو ہمراہ لے کے باغ میں گیا ۔ ہر قسم کے پھول لالہ ، نافرمان ، داؤدی و یاسمین کے کھلے ہوئے تھے ۔ اس وقت آپ نے چلتے پھرتے ایک غزل حافظ کی شروع کی :

شہریست پر ظریفاں از ہر طرف نگارے
یاراں صلائے عشق است گر می کنید کارے

جب اس شعر کو پڑھا :

در بوستان حریفاں مانند لالہ و گل
ہر یک گرفتہ جائے بر یاد روئے یارے

صاحب سے کہا کہ اس کے معنی تو فرمائیے ۔ اس کی سمجھ میں جو کچھ معنی آئے بیان کیے ، آپ نے کہا ''اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہوسکتے ۔''

تب تو صاحب نے رام کشن باغبان کو بھیجا کہ منشی صاحب کو بلا لاؤ ۔ میں گیا تو عجیب تماشا دیکھا کہ ہر طرف پھول کھلے ہوئے ہیں ، جوانانِ چمن اپنا جوبن دکھا رہے ہیں ۔ اس میں یہ مجمع خوش فعلیاں کر رہا ہے ۔ صاحب نے مجھ سے تمام ماجرا بیان کیا اور خانم جان سے کہا : ''ہاں وہ شعر تو پڑھنا'' اور مجھ سے کہا ''تم اس کے معنی بیان کرو اور فیصلہ کرو کہ میں نے صحیح معنی بیان کیے ہیں یا خانم جان نے'' ۔ میں بڑی مشکل میں پڑا کہ کس کو جھٹلاؤں اور کسے سچا ثابت کروں ۔ آخر سوچ کے میں نے صاحب سے کہا کہ ایک شعر مجھ کو بھی اس غزل کا یاد آ گیا ہے ، پہلے وہ سن لیجیے :

چوں ایں گرہ کشایم ویں راز چوں نمایم
دردے و سخت دردے ، کارے و سخت کارے

خانم جان اس کو سنتے ہی قہقہہ مار کے بول اٹھی ''لو اور سنو ، آپ کچھ سمجھے ؟ آپ کے منشی صاحب فرماتے ہیں ، صاحب نے معنی تو کہے غلط ، اب میں کیونکر اس کو غلط کہوں ، سخت مشکل اور تردد میں پھنسا ہوں ۔''

مزاح

مزاح ، جو انداز کی صفات جذباتی میں شمار ہوتا ہے ، اس کے متعلق پہلے کچھ گفتگو ہو چکی ہے ۔ ہجو شخصی کو تو میں خارج کرنا چاہتا ہوں کہ عموماً ادبی معیار پر پوری نہیں اترتی ۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ مزاح اور متعلقہ کوائف میں کیا فرق ہے ؟ Humour (مزاح) کے متعلق وائلڈ (لغت انگریزی) لکھتا ہے ''خندہ آور شے کا شعور ، بیہودہ اور بے ثمر باتوں پر ہنسنے کا ملکہ ، نرم نرم زبان میں بیہودگیوں کی طرف اشارہ کرنا ، بشرطیکہ اس میں ہمدردی شامل ہو ۔'' چیمبر کی لغت 'بیسویں صدی' میں ہے :''ایک ملکہ' ذہنی جو عجیب اور خندہ آور چیزوں کا شعور کرتا ہے ، ان سے مسرت حاصل کرتا ہے اور ہمدردانہ ان پر ہنسنے کی صلاحیت رکھتا ہے ۔''

Satire یا طنز کے متعلق وائلڈ کہتا ہے کہ : ''کوئی ایسا فن پارہ جس میں انسانی کمزوریوں اور بیہودگیوں کو آئینہ دکھایا جائے ، ریاکاری کی مذمت کی جائے اور ایسے معاشرے کی سخت اہانت کی جائے جس میں برائیاں اور ریاکاریاں راہ پا گئی ہیں ۔''

Irony کا لفظ بھی Satire کے دائرے ہی میں مل جاتا ہے ۔ تاہم وائلڈ نے علیحدہ لکھا ہے : ''الفاظ کو اس طرح استعمال کرنا کہ ان سے مزاح اور تمسخر کی بو آئے ، نہیں کہنا اور ہاں مراد لینا ۔'' شیلے، لغت ماخذ الفاظ میں لکھتا ہے کہ ''یونان کی پرانی تصانیف میں ایک معمولی سا کردار پایا جاتا تھا جو بہت ہوشیار اور عیار ہوتا تھا اور جسے Eiron کہتے تھے۔ اس کے کمال کو اور اس کے کرشموں کو Eironied کہتے تھے۔ وہ عام طور پر کسی شیخی باز شخص کو شکست دیتا تھا ۔ انگریزی Irony کا لفظ جو ہم طنز ہی کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں ، اسی سے برآمد ہوا ہے ۔''

بذلہ سنجی

ایک بات بذلہ سنجی کی رہ گئی جو اصل ظرافت ہے اور جسے انگریزی میں Wit کہتے ہیں ۔ اردو میں اس کی شکل یہ ہے (اور انگریزی میں بھی) کہ جہاں بظاہر مشابہت موجود نہیں ہوتی وہاں متخالف اور متضاد چیزوں میں ایک وجہ شبہ پیدا کی جاتی ہے ، اور یا جہاں یک رنگ مشابہت ہوتی ہے ، وہاں مصنف اپنے ذوق اور بذلہ سنجی سے کام لے کر عدم مشابہت کے عنصر دریافت کرتا ہے ۔ اردو میں رشید احمد صدیقی اور پطرس کے علاوہ بذلہ سنجی ، مزاح اور طنز کی کسوٹی پر کسی کی تحریر کو کس کر دیکھ لیجیے ، زر خالص کا نشان نہ پائیے گا ۔ بہت ہوگا تو کچھ کیرٹ کا سونا نکل آئے گا اور یہ مقصود و مطلوب نہیں ۔ طنز و مزاح اردو نظم میں بھی ہے اور نثر میں بھی اور دونوں میں معدودے چند آدمیوں کی بنا پر بذلہ سنجی ، ظرافت اور طنز کی آبرو قائم ہے ۔ پہلے بذلہ سنجی اور طنز کی مثالیں دیکھیے ، پھر خالص مزاح کے کچھ اقتباس پیش خدمت کروں گا ۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا ہے ، طنز میں جذبات کی شدت کم و بیش

موجود ہوتی ہے اور کسی معاشرے کو ذلیل اور اس کی اہانت کرنے کے لیے ایک نظام اقدار ضروری ہے جس کی جگہ ایک نیا نظام لے رہا ہو ۔ انھی اقدار کے ٹکراؤ سے طنز پیدا ہوتا ہے ۔

انسان کی کمزوریاں ، معاشرے کی برائیاں ، ریا کاریاں اور دوست نما دشمنوں کی تعداد اکثر طنز کا ہدف بنتی ہے ۔ جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں ، طنز اور بذلہ سنجی اپنی اعلیٰ ترین شکل میں رشید احمد صدیقی اور پطرس کے ہاں پائی جاتی ہے ۔

'مرحوم کی یاد میں' اور 'دوستوں کی ریا کاری' میں ایسا بے پناہ طنز ہے کہ اردو ادب میں اس کا جواب نہیں ہے ۔

لکھتے ہیں :

''ایک دن مرزا صاحب اور میں چپ چاپ عین برآمدے میں ایک ساتھ کرسیاں ڈالے تھے ۔ جب دوستی پرانی ہو جائے تو گفتگو کی چنداں ضرورت باقی نہیں رہتی اور دوست ایک دوسرے کی خاموشی سے بھی لطف اندوز ہو سکتے ہیں ۔ مرزا صاحب تو خدا جانے کیا سوچ رہے تھے لیکن میں زمانے کی ناسازگاری پر غور کر رہا تھا ۔ دور سڑک پر تھوڑے تھوڑے وقفے کے بعد ایک موٹر کار گزر جاتی تھی ۔ اور میری طبیعت کچھ ایسی واقع ہوئی ہے کہ جب بھی کسی موٹرکار کو دیکھوں مجھے زمانے کی ناسازگاری کا خیال ضرور ستانے لگتا ہے اور میں کوئی ایسی ترکیب سوچنے لگتا ہوں جس سے دنیا کی تمام دولت سب انسانوں میں برابر تقسیم کی جا سکے ۔ اگر میں عین سڑک پر پیدل جا رہا ہوں اور کوئی موٹر اس ادا سے گزر جائے کہ گرد و غبار میرے پھیپھڑوں ، میرے دماغ ، میرے معدے اور میری تلی تک پہنچ جائے تو اس دن میں گھر آ کر علم کیمیا کی وہ کتاب نکال لیتا ہوں جو میں نے ایف ۔ اے میں پڑھی تھی اور اس غرض سے اس کا مطالعہ کرنے لگتا ہوں کہ شاید بم بنانے کا کوئی نسخہ میرے ہاتھ بھی آ جائے ۔

میں دیر تک آہیں بھرتا رہا ، مرزا صاحب نے کچھ توجہ نہ کی۔ آخر میں نے خاموشی کو توڑا اور مرزا صاحب سے مخاطب ہو کر بولا :

”مرزا ہم میں اور حیوانوں میں کیا فرق ہے ؟“

مرزا بولے ”کچھ ہوگا ہی نا آخر ۔“

میں نے کہا ”میں بتاؤں تمھیں ؟“

کہنے لگے ”بولو ۔“

میں نے کہا کوئی فرق نہیں ۔ سنتے ہو مرزا ، ہم میں اور حیوانوں میں — کم از کم مجھ میں اور حیوانوں میں — کوئی فرق نہیں ۔ ہاں ہاں میں جانتا ہوں تم مین میخ نکالنے میں بڑے طاق ہو ، کہو گے حیوان جگالی کرتے ہیں ، تم جگالی نہیں کرتے ۔ ان کے دم ہوتی ہے ، تمھارے دم نہیں ۔ لیکن ان باتوں سے کیا ہوتا ہے ، اس سے تو یہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ مجھ سے افضل ہیں ۔ لیکن ایک بات میں میں اور وہ بالکل برابر ہیں ۔ وہ بھی پیدل چلتے ہیں ، میں بھی پیدل چلتا ہوں ۔ اس کا تمھارے پاس کیا جواب ہے ؟ کوئی جواب نہیں ہے ، کچھ ہے تو کہو ، بس چپ ہو جاؤ ، تم کچھ نہیں کہہ سکتے ۔ جب سے میں پیدا ہوا ہوں ، پیدل چل رہا ہوں ۔ ’پیدل‘ تم پیدل کے معنی نہیں جانتے ! پیدل کے معنی ہیں سینۂ زمین پر اس طرح حرکت کرنا کہ دونوں پاؤں میں سے ایک ضرور زمین پر رہے ، یعنی تمام عمر میں میری حرکت کرنے کا طریقہ یہی رہا ہے کہ ایک پاؤں زمین پر رکھتا ہوں ، دوسرا اُٹھاتا ہوں ، دوسرا رکھتا ہوں ، پہلا اُٹھاتا ہوں ، ایک آگے ایک پیچھے ، ایک پیچھے ایک آگے ۔ خدا کی قسم اس طرح کی زندگی سے دماغ سوچنے کے قابل نہیں رہتا ۔ حواس بے کار ہو جاتے ہیں ، تخیل مر جاتا ہے ، آدمی گدھے سے بدتر ہو جاتا ہے ۔

(آخر کچھ عرصہ گفتگو کے بعد مرزا صاحب مرحوم تجویز کرتے ہیں کہ اس داستان کا راوی ، جو صیغۂ واحد متکلم میں ہے ، ایک بائیسکل لے لے) ۔

میں نے کہا ''روپے کا مسئلہ تو پھر بھی جوں کا توں رہا۔''

کہنے لگے ''مفت۔''

میں نے حیران ہو کر پوچھا ''مفت کیسے!''

کہنے لگے ''مفت ہی سمجھو۔ آخر دوست سے قیمت لینا بھی کہاں کی شرافت ہے۔ البتہ اگر تم احسان گوارا کرنا قبول نہ کرو تو اور بات ہے۔''

(مختصر یہ ہے کہ مرزا صاحب، راوی کو ایک بائیسکل تحفتاً عطا فرماتے ہیں)۔

میں نے کہا ''مفت میں ہرگز نہ لوں گا؟ یہ ہرگز نہیں ہوسکتا۔ (آخر راوی ۔م روپے دے کر مرزا سے ایک نادیدہ بائیسکل خرید لیتے ہیں)۔ صبح اُٹھا تو اُٹھنے کے ساتھ ہی نوکر نے یہ خوش خبری سنائی کہ حضور بائیسکل آ گئی ہے۔

میں نے کہا ''اتنی سویرے۔''

نوکر نے کہا ''وہ تو رات ہی کو آ گئی تھی۔ آپ سو گئے تھے، میں نے جگانا مناسب نہ سمجھا اور ساتھ ہی مرزا صاحب کا آدمی ڈھبریاں کسنے کا اوزار بھی دے گیا ہے. . . . .''

میں نے نوکر سے کہا دیکھو اوزار یہیں چھوڑ جاؤ اور یہ جو موڑ پر بائیسکلوں والا بیٹھا ہے، اس سے جا کر بائیسکل میں ڈالنے کا تیل لے آؤ۔ اور دیکھو ابھی بھاگا کہاں جا رہا ہے۔ ہم ضروری بات تم سے کہہ رہے ہیں۔ بائیسکل والے سے تیل کی ایک کپی بھی لے آنا اور جہاں جہاں تیل دینے کی جگہ ہے وہاں تیل دے دینا۔ اور بائیسکلوں والے سے کہنا کہ کوئی گھٹیا سا تیل نہ دے دے، جس سے تمام پرزے ہی خراب ہو جائیں۔ بائیسکل کے پرزے بڑے نازک ہوتے ہیں۔ ہم ابھی کپڑے پہن کر آتے ہیں۔ ہم ذرا سیر کو جا رہے ہیں۔ اور دیکھو صاف کر دینا، بہت زور زور سے بھی کپڑا مت رگڑنا

بائیسکل کا پالش گھس جاتا ہے۔" جلدی جلدی چائے پی۔ بڑے جوش و خروش کے ساتھ چل چل چنبیلی باغ میں گاتا رہا۔ اس کے بعد کپڑے بدلے، اوزار کو جیب میں ڈالا اور کمرے سے باہر نکلا۔

برامدے میں آیا تو برامدے کے ساتھ ہی ایک عجیب و غریب چیز نظر پڑی، ٹھیک طرح پہچان نہ سکا کہ یہ کیا چیز ہے۔

نوکر سے دریافت کیا "ابے یہ کیا چیز ہے؟"

"حضور یہ بائیسکل ہے۔"

میں نے کہا "بائیسکل؟ کس کی بائیسکل؟"

کہنے لگا "مرزا صاحب نے بھجوائی ہے آپ کے لیے۔"

میں نے کہا "اور جو رات کو بائیسکل انھوں نے بھیجی تھی وہ کہاں گئی؟"

کہنے لگا "یہی تو ہے۔"

میں نے کہا "کیا بکتا ہے! جو بائیسکل مرزا صاحب نے رات کو بھیجی تھی، وہ بائیسکل یہی تھی؟"

کہنے لگا "جی ہاں۔"

میں نے کہا 'اچھا' اور پھر اسے دیکھنے لگا۔

"اس کو صاف کیوں نہیں کیا۔"

"حضور دو تین دفعہ صاف کیا ہے۔"

"تو یہ میلی کیوں ہے۔"

نوکر نے اس کا جواب دینا شاید مناسب نہ سمجھا۔

"اور تیل لایا۔"

"لایا ہوں۔"

"دیا؟"

''حضور وہ جو تیل دینے کے چھید ہوتے ہیں ، وہ نہیں ملے ۔''

''کیا وجہ ؟''

''حضور دھروں پر میل اور زنگ جما ہے ۔ وہ سوراخ کہیں بیچ ہی میں دب دبا گئے ہیں ۔''

رفتہ رفتہ اس چیز کے قریب آیا جس کو میرا نوکر بائیسکل بتا رہا تھا ۔ اس کے مختلف پرزوں پر غور کیا تو اتنا تو ثابت ہو گیا کہ بائیسکل ہے ۔ مجموعی ہیئت سے صاف ظاہر تھا کہ ہل اور رہٹ اور چرخہ اور اس طرح کی قدیم ایجادات سے پہلے کی بنی ہوئی ہے ۔ پہیے کو گھما گھما کر وہ سوراخ تلاش کیا جہاں کسی زمانے میں تیل دیا جاتا تھا لیکن اب سوراخ میں سے آمد و رفت کا سلسلہ بند تھا ۔ چنانچہ نوکر بولا ''حضور وہ تیل تو سب ادھر ادھر بہہ جاتا ہے ، بیچ میں تو جاتا نہیں ۔''

میں نے کہا ''اچھا اوپر ہی اوپر ڈال دو ، یہ بھی مفید ہوتا ہے ۔''
آخرکار بائیسکل پر سوار ہوا ۔ پہلا ہی پاؤں چلایا تو ایسے معلوم ہوا کہ کوئی مردہ اپنی ہڈیاں چٹخا چٹخا کر اپنی مرضی کے خلاف زندہ ہو رہا ہے ۔ گھر سے نکلتے ہوئے کچھ تھوڑی اترائی تھی ۔ اس پر بائیسکل خود بخود چلنے لگی لیکن اس رفتار سے جیسے تارکول زمین پر بہتا ہے اور ساتھ ہی مختلف حصوں سے طرح طرح کی آوازیں برآمد ہونی شروع ہوئیں ۔ ان آوازوں کے مختلف گروہ تھے ۔ چیں چاں چوں کی قسم کی آوازیں زیادہ تر گدی کے نیچے اور پچھلے پہیے سے نکلتی تھیں ۔ لیکن کھٹ کھڑ کھڑڑ کے قبیل کی آوازیں مڈگارڈوں سے آتی تھیں ۔ چر چرخ چر چرخ قسم کے سُر زنجیر اور پیڈل سے نکلتے تھے ۔ زنجیر ڈھیلی ڈھیلی تھی ۔ جب کبھی پیڈل پر زور ڈالتا تھا ، زنجیر میں ایک انگڑائی سی پیدا ہوتی تھی جس سے وہ تن جاتی تھی اور چڑ چڑ بولنے لگی تھی اور پھر ڈھیلی ہو جاتی تھی ۔ پچھلا پہیا گھومنے کے علاوہ جھومتا بھی تھا ، یعنی ایک تو آگے کو چلتا تھا اور اس کے

علاوہ داہنے سے بائیں اور بائیں سے داہنے کو بھی حرکت کرتا تھا ۔ چنانچہ سڑک پر جو نشان پڑ جاتا تھا اس کو دیکھ کر ایسا معلوم ہوتا تھا کہ جیسے کوئی مخمور سانپ لہرا کر نکل گیا ہے ۔ مڈگارڈ تھے تو سہی لیکن پہیوں کے عین اوپر نہ تھے۔ ان کا فائدہ صرف یہ معلوم ہوتا تھا کہ انسان شمال کی سمت سیر کو نکلے اور آفتاب مغرب میں غروب ہو رہا ہو تو مڈگارڈ کی بدولت ٹایر دھوپ سے بچے رہیں گے ۔
. . . . جب اُتار پر ذرا بائیسکل تیز ہوئی تو فضا میں ایک بھونچال سا آگیا اور بائیسکل کے پرزے جو اب تک سوئے ہوئے تھے ، بیدار ہوکر گویا ہوئے ۔ ادھر اُدھر کے لوگ چونکے ، ماؤں نے اپنے بچوں کو سینوں سے لگا لیا ۔ کھڑڑ کھڑڑ کے بیچ میں پہیوں کی آواز جدا سنائی دے رہی تھی لیکن چونکہ بائیسکل اب پہلے سے تیز تھی اس لیے چوں چوں پھٹ پھٹ کی آواز نے اب چچوں پھٹ ، چچوں پھٹ ، چوں چوں پھٹ کی صورت اختیار کر لی تھی ۔ تمام بائیسکل کسی ادق افریقی زبان کی گردانیں دہرا رہی تھی ۔ اس قدر تیز رفتاری بائیسکل کی طبع نازک پر گراں گزری ۔ چنانچہ اس میں یک لخت دو تبدیلیاں ہو گئیں ۔ ایک تو ہینڈل ایک طرف کو مڑ گیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ میں جا تو سامنے کو رہا تھا لیکن میرا تمام جسم دائیں طرف کو مڑا ہوا تھا ۔ اس کے علاوہ بائیسکل کی گدی دفعتاً چھ انچ کے قریب نیچے کو بیٹھ گئی ۔ چنانچہ جب پیڈل چلانے کے لیے میں ٹانگیں اوپر نیچے کر رہا تھا تو میرے گھٹنے میری ٹھوڑی تک پہنچ جاتے تھے ۔ کمر دوہری ہو کر باہر کو نکلی ہوئی تھی ۔

(راستے میں ایک دوکان دار ملتا ہے ، اس سے راوی کی گفتگو ہوتی ہے) ۔

آخر بڑے سوچ بچار اور تامل کے بعد منہ سے صرف اتنا نکلا کہ بائیسکل ہے ۔

دوکان دار کہنے لگا ''پھر ۔''

میں نے کہا "لو گے؟"

کہنے لگا "کیا مطلب؟"

میں نے کہا "بیچتے ہیں ہم۔"

دوکان دار نے مجھے ایسے دیکھا گویا چوری کا شبہہ کر رہا ہے۔ پھر بائیسکل کو دیکھا، پھر مجھے دیکھا، پھر بائیسکل کو دیکھا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ فیصلہ نہیں ہوسکتا کہ آدمی کون ہے اور بائیسکل کون سی ہے۔

(آخر راوی مرزا کے گھر گیا۔ بائیسکل کو دریا میں پھینک گیا۔ ایک پرزہ ہاتھ میں لے گیا)۔

راوی: "آپ ذرا باہر تشریف لائیے، میں آپ جیسے خدا رسیدہ بزرگ کے گھر میں وضو کے بغیر کیسے داخل ہو سکتا ہوں۔" باہر آئے تو میں نے وہ اوزار ان کی خدمت میں پیش کیا جو انھوں نے بائسیکل کے ساتھ مفت ہی مجھے عطا فرمایا تھا اور کہا "مرزا صاحب! آپ ہی اب اس اوزار سے شوق فرما لیا کیجیے، میں تو بےنیاز ہوگیا ہوں۔"

گھر پہنچ کر میں نے علم کیمیا کی اس کتاب کا مطالعہ شروع کیا جو میں نے ایف۔ اے میں پڑھی تھی۔"

رشید احمد صدیقی بزلہ سنجی میں کمال رکھتے ہیں۔ اگرچہ طنز کرنے میں بھی ان کا ایک انداز خاص ہے۔ صدیقی صاحب نے ذاکر حسین کے ساتھ ایک سفر کیا ہے۔ مرحوم کو وہ مرشد کہتے تھے۔ ہماری ریل گاڑیوں کے ڈبوں میں جو حالت ہوتی ہے، اس کا نقشہ دیکھیے:

"ایک بار مجھ کو چند مارواڑی عورتوں اور ... مرشد کے ساتھ سفر کرنا پڑا۔ میرے سفر کی محرّک اکثر دو چیزیں ہوتی ہے: اپریشن کرانا یا سفر خرچ وصول کرنا جس کے مجموعے کا نام بڑے بڑے لوگوں نے قومی کام رکھا ہے۔ پھر ایسے سفر کا کیا پوچھنا جس میں دونوں مقاصد پیش نظر ہوں۔ بعض لوگوں کو خیال ہوگا کہ یہ کیسے

ممکن ہے۔ لیکن یہاں امکان سے بحث نہیں ہے، واقعے سے بحث ہے اور واقعے کی حیثیت سے ہر واقعہ برابر ہے، خواہ وہ کانگریس کی صدارت ہو یا راؤنڈ ٹیبل کی شرکت!

بہرحال ناظرین سمجھ لیں کہ ایسا اکثر ہوا اور . . . سفر بھی شروع ہوا۔ چنانچہ مرشد پہلو میں تھے۔ پاؤں کے تلے اوپر، ادھر اُدھر دبے بڑے سے سنے ہوئے پتے، بیڑی اور دیاسلائی کے نیم سوختہ ٹکڑے، پانی سے لبریز ایکن ٹپکتی ہوئی بالٹی، برتھ سے لٹکتی ہوئی ایک نمناک دھوتی، برساتی ہوا اور . . . نہیں معلوم کس کس چیز میں بسی ہوئی۔ سامنے مارواڑی عورتیں اور وہ بھی اسی رازدارانہ یا بے حجابانہ انداز سے جس کی کچھ دھندلی سی مصوری غالب نے کی ہے:

سامنے آن بیٹھنا اور یہ دیکھنا کہ یوں"

سردیوں کی رات میں یونیورسٹی کا ایک منظر دیکھیے:
"کرسمس کا زمانہ تھا جب انگریز کیک اور ہندوستانی سر کھاتا ہے۔ بارش ہو رہی تھی، ہوا تیز و تند، سردی نہیں کپکپی کا عالم تھا۔ رات تاریک جیسے تارکول کا سمندر یا بھوکے بھیڑیے کا کھلا ہوا منہ۔ بیوی بچوں سے جو کچھ بچا تھا، پار سال کی روئی دار میرزائی، تیرس کے سال کا سویٹر اور مفلر، اس سے پہلے کا کمبل اور محاذ جنگ سے پلٹا ہوا چسٹر، دو دو موزے ایک دوسرے کے پردہ پوش، انگیٹھی سامنے رکھی ہوئی، سب لوگ اس اطمینان سے بیٹھے ہوئے تھے، گویا نہ یونیورسٹی تھی اور نہ پولیس، نہ بیوی تھی اور نہ انفلوئنزا، ایک سکوت کا عالم تھا۔ معلوم ہوتا تھا ہر شخص اپنے جذبے اور میلان کے اعتبار سے ایک فرد واحد ہے اور وہ بھی ایسا جس نے چھوٹے چھوٹے قرضوں کو ایک بڑا قرض لے کر ادا کر دیا ہو۔ بھوک لگی نہ ہو اور قضائے حاجت کو اُٹھنا نہ پڑے۔ مختصر یہ کہ جس پر بیوی اور اللہ میاں دونوں مہربان . . . . اتنے میں

پچ سیال کا ایک زبردست جھونکا ، سوکھی پتیوں ، بجلی کی چمک اور بادل کی گرج کے ساتھ کواڑ کو زور کا دھکا دیتا ہوا اس تیزی اور تندی کے ساتھ کمرے میں داخل ہوا گویا ساری چٹخنیاں اور چولیں پاش پاش ہو جائیں گی ۔ لیمپ گل ، حواس غائب ۔ مرشد نے پکارا ''ایک نعرۂ حیدری''۔ سب نے یک زبان ہو کر پکارا ''یا حسین'' !

اکبر الہ آبادی

میں نے کہا تھا کہ ہجو شخصی سے میں اجتناب کروں گا ۔ کچھ شہر آشوب اس قسم کے پائے جاتے ہیں جن میں ادبیت کی چاشنی ہے ۔ لیکن سچ پوچھیے تو ہمارا طناز اکبر الہ آبادی ہے (یہ نظم کا ذکر ہو رہا ہے) ۔ جب سرسید نے مسلمانوں کے لیے احیاء العلوم کی تحریک کی داغ بیل ڈالی ، شمس العلما مولوی نذیراحمد ، الطاف حسین حالی ، شبلی ، ذکاء اللہ اور پیر مغاں سرسید جمع ہوکر کام کرنے لگے تو طے پایا کہ علی گڑھ میں ایک کالج بھی قائم کیا جائے جومسلمانوں کی دینی اور دنیوی فلاح کا کفیل ہو ۔ یونیورسٹی کا تصور بعد میں پیدا ہوا ۔ یہ وہ زمانہ تھا ، یعنی انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے آغاز کا ۔ جب تہذیبِ مغربی ہمارے ذہنوں پر یوں چھائی جا رہی تھی جیسے ہماری پرانی تہذیب کو سوخت کرکے چھوڑے گی ۔ سرسید کی تحریک میں اور سیل مغرب کے اثرات میں اکبر نے مشابہت ڈھونڈی اور پھر وہ ان کے مخالف ہوگئے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ کبھی کبھی سرسید کے خلوص کی قدردانی بھی کر دیا کرتے تھے ، لیکن عموماً مخالفت رہتی تھی ۔ تہذیبِ مغرب کے اسی سیل کے برخلاف اقبال شعر کو فکری سانچوں میں ڈھال کر ہمارے لیے سپر مہیا کر رہا تھا ، لیکن دونوں کا اندازِ کلام اور ہے ۔ البتہ طنز کبھی کبھی دونوں نے بے شک کرتے ہیں ۔ میں یہ رنگ دکھاتا ہوں :

اکبر :

دل مرا جس سے بہلتا کوئی ایسا نہ ملا
بت کے بندے ملے ، اللہ کا بندہ نہ ملا

سید اٹھے جو گزٹ لے کے تو لاکھوں لائے
شیخ قرآن دکھاتے پھرے، پیسا نہ ملا

شکل کوئلے کی، ہیٹ سولے کی
واہ! کیا دھج ہے میرے بھولے کی

ہم ایسی کل کتابیں قابلِ ضبطی سمجھتے ہیں
کہ جن کو پڑھ کے لڑکے باپ کو خبطی سمجھتے ہیں

حریفوں نے رپٹ لکھوائی ہے جا جا کے تھانے میں
کہ اکبر نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں

پانی پینا پڑا ہے پائپ کا
حرف پڑھنا پڑا ہے ٹائپ کا

ناک چلتی ہے، آنکھ آئی ہے شاہ ایڈورڈ کی دہائی ہے

دلی دربار میں انھوں نے جس طرح مشرقی اور مغربی تہذیب کے ڈانڈے علیحدہ کیے ہیں اور نئی تہذیب کا ابھرتا ہوا چہرا دکھایا ہے، اس کے کچھ بند شنیدنی ہیں:

اکبر: چرخ ہفت طباق ان کا اوج بخت ملاق ان کا
محفل ان کی ساقی ان کا آنکھیں میری باقی ان کا

بال میں ناچیں لیڈی کرزن
رشک سے دیکھ رہی تھی ہر زن
طائر ہوش تھے سب کے پر زن
ہے مشہور کوچہ و بر زن

ہال میں چمکیں آ کے یکایک
زریں تھی پوشاک جھکاجھک

جو تھا ان کا اوج سہا تک
چرخ پہ زہرہ تھی ان کی گاہک

اوج برٹش راج کا دیکھا
پرتو تخت و تاج کا دیکھا

رنگ زمانہ آج کا دیکھا
رخ کرزن مہاراج کا دیکھا

پہنچے پھاند کے سات سمندر
تحت میں ان کے بیسیوں بندر

حکمت و دانش ان کے اندر
اپنی جگہ ہر ایک سکندر

۱۹۰۷ء میں انھوں نے 'برق کلیسا' لکھ کر مسلمانوں کو اس بات کی طرف متوجہ کیا کہ انگریز اب بھی ان کے ہواخواہ نہیں ہیں۔ اب بھی مسلمانوں کو وہ مجاہد اور اپنی جان پر کھیلنے والے سمجھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ برق کلیسا یا مس کلیسا مغربی تہذیب کے کوائف ہیں اور 'میں' بیچارا مسلمان ہے جو انگریزوں کی عنایتوں سے اس وقت تک محروم تھا:

رات اس مس سے کلیسا میں ہوا میں جو دو چار
ہائے وہ حسن، وہ شوخی، وہ نزاکت، وہ ابھار

زلفِ پیچاں میں وہ سج دھج کہ بلائیں بھی مرید
اور قدِ رعنا میں وہ دم خم کہ قیامت بھی شہید

آنکھیں وہ فتنۂ دوراں کہ گنہ گار کریں
گال وہ صبحِ درخشاں کہ ملک پیار کریں

دل کشی چال میں ایسی کہ ستارے رک جائیں
سرکشی ناز میں ایسی کہ گورنر جھک جائیں

عرض کی میں نے کہ اے گلشنِ فطرت کی بہار
دولت و عزت و ایماں ترے قدموں پہ نثار

تو اگر عہدِ وفا باندھ کے میری ہو جائے
ساری دنیا سے مرے قلب کو سیری ہو جائے

شوق کے جوش میں میں نے جو زباں یوں کھولی
ناز و انداز سے تیوری کو چڑھا کر بولی

غیر ممکن ہے مجھے انس مسلمانوں سے
بوئے خوں آتی ہے اس قوم کے افسانوں سے

لن ترانی کی یہ لیتے ہیں نمازی بن کر
حملے سرحد پہ کیا کرتے ہیں غازی بن کر

عرض کی میں نے کہ اے لذتِ جاں و راحتِ روح
اب زمانے پہ نہیں ہے اثرِ آدم و نوح

میرے اسلام کو اک قصۂ ماضی سمجھو
ہنس کے بولی تو پھر مجھ کو بھی راضی سمجھو

پردے کے متعلق اکبر نے ایک سیلِ بلا کے سامنے بند لگانا چاہا ، بند تو ٹوٹ گیا لیکن کھنڈر کے آثار ابھی باقی ہیں :

بٹھائی جائیں گی پردے میں بیبیاں کب تک
بنے رہو گے تم اس ملک میں میاں کب تک

حرم سرا کی حفاظت کو تیغ ہی نہ رہی
تو کام آئیں گی چلمن کی تیلیاں کب تک

☆ ☆ ☆

باب نہم

اسلوب کی صفاتِ تخیلی

(۱) تجسیم (۲) خیال افروزی (۳) تصویریت

تجسیم

یہ بحث میرے موضوع سے اصلاً خارج ہے کہ شاعری میں تخیل کس حد تک دخیل ہوتا ہے اور خود تخیل کی نوعیت و اہمیت کیا ہے۔ اس کے باوجود صفات تخیلی کو ذہن نشین کرنے کے لیے تخیل کے متعلق کچھ ابتدائی کلمات کہنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ حال ہی میں مجلس ترقی ادب نے ہادی حسین صاحب کی تصنیف "شاعری اور تخیل"[1] شائع کی ہے۔ فاضل مصنف نے اپنے چالیس سالہ مطالعے اور بصیرت کا نچوڑ اس مختصر کتاب میں پیش کر دیا ہے۔ واضح رہے کہ جیسا پہلے کہا جا چکا ہے، اختصار مشکل ہے اس لیے مؤلف و مصنف طوالت پر گزارا کرتے ہیں۔ اختصار میں فالتوالفاظ بلکہ حرف تک نکالنا ضروری ہوجاتا ہے، اس لیے کم کسی شخص کو یہ سعادت نصیب ہوتی ہے کہ اس جاں کاوی سے کام لے۔ میں پہلے ہادی حسین کے اقتباسات پیش کرتا ہوں، پھر اپنی رائے دوں گا۔

عرفان اور شاعری کے موضوع پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"جب شاعری عرفان کے موڑ پر پہنچتی ہے تو اس کی مڈبھیڑ تصوف اور مذہب سے ہوتی ہے۔ تصوف جادۂ جستجو کا وہ رہ نورد ہے جس کی منزلِ مقصود جمالِ حسن کا وصال ہے اور جو اس منزلِ مقصود

---

۱ - فروری ۱۹۶۶ء -

کے خیال میں منہمک دوسرے رہ نوردوں سے بے نیاز ، کنار راہ کے مناظر سے دلچسپی لیے بغیر اور ہر مقام کو ایک نئے مقام کا نشان راہ سمجھتا ہوا آگے بڑھتا چلا جاتا ہے ۔ وہ جتنا آگے بڑھتا ہے ، اتنی ہی اس کی گم شدگی ، تنہائی اور فراموشی میں ترقی ہوتی چلی جاتی ہے ۔ کیونکہ وہ ایک انفرادی روح کا اپنے ماحول سے فرار ہے ۔ شاعری تصوف کے ساتھ ساتھ چل کر چند مرحلے طے کرتی ہے لیکن ایک مقام پر اس کو یہ احساس ہوتا ہے کہ :

اگر یک سر موئے برتر پرم　　فروغ تجلی بسوزد پرم

چنانچہ وہ وہیں رک جاتی ہے کیونکہ تصوف کی طرح اس کی منزل فنا نہیں اور وہ لامکاں کی مکین نہیں ۔ اس کی دنیا ساکن ہے اور لامکان کی سیر محض اس لیے کرتی ہے کہ تعمیر مکان کے لیے وہاں سے کچھ مسالہ لائے ۔

شاعری اور عرفان

''مذہب آسمان سے اترا ہوا ایک خضر راہ ہے جس کا کام یہ ہے کہ سفر زندگی کے طے کرنے والوں کو ان کی حقیقی منزل کا پتا دے ، انہیں راستے کے خطرات سے آگاہ کرے اور کنار راہ کی دلچسپیوں کو انہیں بھٹکانے نہ دے ۔ اس کام کے سرانجام کی خاطر وہ انسان کی آخری منزل کا ایک ایسا نقشہ پیش کرتا ہے جو اس کے موجودہ ماحول کا ایک مثالی نقشہ ہے اور جس میں اس کے تجربے اس کی مادی زندگی کے تجربوں سے مماثل لیکن ان سے بہتر اور اس کی اندرونی آرزوؤں کے مطابق ہوں گے ۔ یہ آخری منزل انسان کی وہ منزل گم گشتہ ہے جس کا تصور کسی بھولے ہوئے حسین خواب کی طرح رہ رہ کر اس کے حافظے کے کسی گوشے میں سے ابھرنے کی کوشش کرتا ہے اور جس کو اس دنیا میں حاصل کرنے کی تمنا اسے بے تاب رکھتی ہے ۔ مذہب اسے ایک جنت موعود کی شکل میں تبدیل کرکے انسان کی موجودہ زندگی ، اس کی کشمکشوں ، اس کے غموں ، اس کی خوشیوں ، اس کی

کامیابیوں اور مایوسیوں ، اس کی نیکیوں اور بدیوں کو ایک ایسے مطلب و معنی سے مجلّی کرتا ہے جس کے بغیر یہ سارا ہنگامہ محض ایک وحشت ناک خواب ہوتا ۔ مذہب کا یہ کارنامہ کچھ اور ہو یا نہ ہو، ایک ایسا کارنامہ ہے جو شاعری کی معراج ہے ۔ شاعری کا مقصدِ غائی اور اس کا بنیادی جواز یہ ہے کہ نوع انسانی کے تجربے کو کسی ایسے منظرۂ وسیع کا ایک حصہ بنا کر پیش کرے جو اس جابر ، متلون المزاج اور ناپائیدار کا ایک نعم البدل ہو ۔ دوسرے الفاظ میں وہ مثالی دنیا ہو جس کی تصویر انسان کی روح کی گہرائیوں میں بسی ہوئی ہو ۔ مذہب اس مثالی دنیا کا جو نقشہ پیش کرتا ہے وہ کلامِ الٰہی کی صورت میں کسی برگزیدہ انسان پر نازل ہوتا ہے لیکن عرشِ معلّٰی کی جس لوحِ محفوظ پر کلام الٰہی ثبت ہے اس کی ایک چھوٹی سی عکسی تصویر ہر انسان کے سینے میں موجود ہے ۔ کبھی کبھی عام انسانوں کو بھی یہ توفیق نصیب ہو جاتی ہے کہ وہ اس عکسی تصویر کو دیکھ سکیں اور الفاظ کی مدد سے دوسرے لوگوں پر بےنقاب کر سکیں ۔ یہ لوگ وہ اہلِ بصیرت شعرا ہیں جو شاعری کی دنیا کے تاج دار ہیں ۔ ان کی شاعری وہ ہے جسے ہم مثالی شاعری کہہ سکتے ہیں اور جو فن انسانی کا سدرۃ المنتہٰی ہے ۔"

اس اقتباس کے غایر مطالعے سے معلوم ہوگا کہ جو شعرا انفس و آفاق کی پیچیدگیوں پر غور کرتے ہیں اور عرفان کے ذریعے کشفِ حقیقت کرتے ہیں وہ بھی دراصل اسی قوت کے محتاج ہیں جو اس ربط کو نمایاں کرتی ہے جو موجودات اور انسان کے درمیان قائم ہے ، یہی قوت تخیل ہے ۔ اگرچہ اس طرح مجملاً بات کرنے سے شرح صدر واقع نہیں ہوتی لیکن بات آگے بڑھتی ہے ۔ مولانا روم جنھیں کیا تخیلی اعتبار سے اور کیا عرفانی اعتبار سے ، اقبال اپنا مرشد کامل تصور کرتا ہے اور جو اسے 'جاوید نامہ' میں سیرِ افلاک کے لیے لے جاتے ہیں ، اپنے تخیل کی رنگا رنگی سے انسان اور موجودات کے تمام روابط کو کم و بیش ہر رنگ میں دیکھ سکتے ہیں ۔ وہ عرفان و تصوف کے دائرے میں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ قال سے حال افضل ہے (شرط یہ ہے

کہ وقوع احوال کے بعد قال کا مرحلہ بھی آئے تاکہ توجیہِ واقعات ممکن ہو۔ اسی بنا پر وہ کہتے ہیں :

آدمی دید است ، باقی پوست است
دید آن باشد کہ دیدِ دوست است

جملہ تن را در گداز اندر بسر
در نظر رو ، در نظر رو ، در نظر

یہی وہ مولانا روم ہیں جو مولانا شمس تبریز کے فشار کے ماتحت دنیائے ملامت کی سیر کرتے ہیں ۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں :

زیں ہمرہانِ سست عناصر دلم گرفت
شیرِ خدا و رستمِ دستانم آرزوست

گفتم کہ یافت می نشود جستہ ایم ما
گفت آن کہ یافت می نشود آنم آرزوست

یہی مولانا رومی مستانہ و پاکوباں ارشاد فرماتے ہیں :

یک دست جام بادہ و یک دست زلفِ یار
رقص چنیں میانۂ میدانم آرزوست

ان باتوں سے واضح ہوگیا کہ تخیل ہر پہلو سے حقیقت کی جستجو کرتا ہے ۔ عرفان کے راستے سے بھی ، عشق جسمانی کے راستے سے بھی اور اخلاق کے راستے سے بھی ۔ اور جہاں خلوص موجود ہوتا ہے ، وہاں تخیل شعر کو ایسے مقام پر لے جاتا ہے جس کا جواب ناممکن ہوتا ہے ۔ شیخ سعدی اپنے زمانے کے سب سے بڑے آدمی ہیں ۔ ان کی شخصیت متنوع ، بھرپور اور جامع ہے ۔ انھوں نے زندگی میں جتنے تانے بانے لگے ہوئے ہیں ، سب کے رنگوں کا بڑی باریک بینی سے مشاہدہ کیا ہے ۔ ان کے تخیل نے موجودات میں ایک وحدت دیکھ کر عرفان و اخلاق و عشق کو اس طرح برتا ہے

کہ ان کی ہر تخلیق سانچے میں ڈھلی ہوئی اور ایک مرتّب و منظّم زندگی کی شاہد معلوم ہوتی ہے۔

انسان کہ اشرف المخلوقات ہے اور اپنے سینے کے اندر اسفل ترین جذبات سے لے کر اعلیٰ ترین احساسات کے خزائن مخفی رکھتا ہے، اس کی فطرت کے تانے بانے کا ایک رنگ یوں دکھاتے ہیں:

به هیچ یار مده خاطر و به هیچ دیار
که بر و بحر فراخ است و آدمی بسیار

اور وہی یہ بھی کہتے ہیں:

به خشم رفتهٔ مارا که می‌برد پیغام
بیا که ما سپر انداختیم اگر جنگ است

انسان کو دنیا میں صرف عشق ہی سے واسطہ نہیں پڑتا، غمِ روزگار کے سینکڑوں روپ اس کے سامنے آتے ہیں اور بعض تو پیرِ تسمہ پا کی طرح اس پر سوار ہو جاتے ہیں۔ اس انسانی کمزوری کی طرف یوں اشارہ ہوتا ہے:

محتسب در قفای رندان است
غافل از صوفیانِ شاہد باز

اور پھر ایک زیادہ عمومی کمزوری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں: ع محتسب را درون خانه چه کار؟

اخلاق میں وہی یہ بلند مقام چھو سکتے تھے:

چو دخلت نیست خرج آهسته‌تر کن
که می‌گفتند ملاحان سرودے

که گر باران به تابستان نبارد
بسالے دجله گردد خشک رودے

فریبِ چشمِ ساقی

یہ وہ لوگ ہیں جو تخیل کے رموز کے رازدار اور دیارِ شعر کے تاجدار ہیں۔ ان پر نظم و ربطِ کائنات جو تخیل اور جذبے کی آمیزش سے شاعر پر مکشوف ہوتا ہے، علی وجہ البصیرت روشن ہے۔ انھی کے متعلق شیخ آذری نے کہا ہے:

ولے با بادۂ بعضے حریفاں
فریبِ چشمِ ساقی نیز پیوست
کمند فکرت ایشاں گہے نظم
بدریائے حقیقت افگند شست
مبیں یکساں کہ در اشعار ایں قوم
ورائے شاعری چیزے دگر ہست

آپ غور کریں گے تو معلوم ہوگا کہ فریبِ چشمِ ساقی تو وہی فیضانِ الٰہی ہے جس کی طرف غالب[1] نے اشارہ کیا ہے اور ورائے شاعری وہ استعداد ہے جو عام آدمیوں کو عطا نہیں ہوتی۔ وہ تخیل سے کام لینے کی استعداد ہے۔

یہی اقبال کی کیفیت تھی کہ اس کے کلام میں آفاق و انفس، موجوداتِ عالم اور انسان کے درمیان جو نازک روابط ہیں، ان کی طرف نہایت خوبصورت اشارے ملتے ہیں۔ یہ وہی ورائے شاعری یا تخیل ہی کا کرشمہ ہے (اس کی توضیح ابھی آتی ہے)۔ وہ کہتا ہے:

جرم ما از دانۂ تقصیر او از سجدۂ
نے بہ آں بے چارہ می سازی نہ با ما ساختی

۱۔ چاک مت کر جیب بے ایام گل
کچھ ادھر کا بھی اشارہ چاہیے

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

پرتوِ حسن تو می افتد بروں مانند رنگ
صورت مے پردہ از دیوار مینا ساختی
طرح نو افگن کہ ما جدت پسند افتادہ ایم
این چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی

انسان کائنات میں جس طرح تنہا ہے اور جس طرح اپنے محرم راز کی جستجو میں گرمِ سفر ہے ، اس کے شعور کی بہترین مثال اقبال کی نظم 'تنہائی' ہے ۔ صرف دو بند سن لیجیے :

رہِ دراز بریدم ز ماہ پرسیدم
سفر نصیب ! نصیبِ تو منزلیست کہ نیست

جہاں ز پرتوِ سیمائے تو سمن زارے
فروغِ داغِ تو از جلوۂ دلیست کہ نیست
سوئے ستارہ رقیبانہ دید و ہیچ نگفت

شدم بہ حضرت یزداں گزشتم از مہ و مہر
کہ در جہانِ تو یک ذرہ آشنایم نیست
جہاں تہی ز دل و مشتِ خاکِ من ہمہ دل
چمن خوش است ولے درخورِ نوایم نیست
تبسمے بہ لب او رسید و ہیچ نگفت

یہ ان شعرا کے کلام سے مثالیں پیش کی گئی ہیں ، جن کا تخیل آفاقی ہے اور جس نے کائنات کے انتشار و بے ربطی میں ہر سطح پر وحدت کی ایک شکل دیکھ لی ، لیکن ابھی اس توضیح کی ضرورت ہے کہ تخیل کیا ہے اور اس کا منصب کیا ہے؟ ہادی حسین لکھتے ہیں : "شعرا کی تخلیقی قوت کی توصیف یا توجیہ کے لیے الہام کے لفظ کا استعمال بہت کم دکھائی دیتا ہے ۔ اس کے بجائے کشف ، تجلی ، القا ، شہود ، عرفان ، وجدان اور انھی کے مماثل الفاظ سے کام لیا گیا ہے ۔ یہ الفاظ شاعرانہ قوت کے خارق

عادت اور مافوق الفطرت خصائص کو تو کماحقہ' اجاگر کرتے ہیں لیکن اس کے ایک اہم پہلو کو نظرانداز کر جاتے ہیں ؛ وہ اس کا عملی اور حرکی پہلو ہے ۔ صوفیا اور اولیا کے جن روحانی تجربوں سے یہ الفاظ ماخوذ ہیں ، ان کی بنیادی خاصیت ایک انفعالی اور سکونی خاصیت ہے جو سراسر حال ہوتی ہے اور قال سے کوئی تعلق نہیں رکھتی ۔ اس کے برخلاف انبیا کے الہامی تجربے حال و قال کے جامع ہوتے ہیں . . . شعرا کے تخلیقی تجربے میں بھی حال و قال کے عناصر دوگانہ موجود ہوتے ہیں ۔ اگرچہ یہ ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے کہ ان کا کلام مقصود بالذات ہوتا ہے یا کسی اور مقصد کی تحصیل کا وسیلہ ۔ اس لیے اگر الہام کے لفظ کو مذہبی ایتلاقات سے معرّا کر دیا جائے تو وہ شاعر کے تخلیقی تجربے کی کیفیت بیان کرنے کے لیے صوفیانہ تجربے پر مبنی الفاظ سے کہیں زیادہ موزوں ہے ۔ اس ضمن میں ہم ایک معتبر سند کو کافی سمجھتے ہیں ؛ وہ ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کی کتاب 'محاسنِ کلامِ غالب' کا یہ پہلا جملہ ہے : ''ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں: مقدس وید اور دیوان غالب!۔''

شاعری اور جنون

پھر کہتے ہیں : ''اگر ایک طرف ازمنۂ قدیم سے یہ عقیدہ چلا آ رہا ہے کہ کوئی پراسرار خارجی قوت شاعر کے اوپر تسلط حاصل کر کے اس سے شعر کہلواتی ہے تو دوسری طرف اس کے منطقی ضمیمے کے طور پر اس مسئلے کے حل کی بھی کوشش کی گئی ہے کہ شاعر میں ایسی کیا بات ہوتی ہے جس کی وجہ سے اس مسئلے پر فلسفیانہ نکتہ آفرینی کا فخر تقدم افلاطون کو حاصل ہے ۔ افلاطون کے نزدیک شاعری حسن کو مجسّم کرنے کا ایک وسیلہ ہے ۔ حسن ایک عالم بالا یعنی عالم امثال کا مکین ہے اور اس شعور عقل کے حدود کے اندر نہیں ہو سکتا ۔ اس لیے شاعر کے لیے ضروری ہے کہ اس کی عقل سلب ہو جائے ، یعنی اس کے لیے جنون لازمی ہے ۔ جنون دو طرح کا ہوتا ہے ؛ جنون بشری اور جنون الٰہی یا جنون سفلی

---

۱ - 'شاعری اور تخیل'، صفحہ ۲۳ ، ۲۴ -

اور جنون علوی ۔ افلاطون جنون علوی کی چار قسمیں قرار دیتا ہے ؛ یعنی پیمبرانہ الہام ، صوفیانہ القا ، شاعری اور عاشقی . . . اس جنون الٰہی کا دعویٰ بعض شاعروں کی ایک ادائے خاص ہے :

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی

نہ پوچھ وسعت مے خانۂ جنون غالب
جہاں یہ کاسۂ گردوں ہے ایک خاک انداز

دیکھا اسد کو خلوت و جلوت میں بار ہا
دیوانہ گر نہیں ہے تو ہشیار بھی نہیں

جوش جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسد
صحرا ہماری آنکھ میں مشت غبار ہے

اقبال کہتا ہے :

وہ حرف راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفس جبرائیل دے تو کہوں

کیا صوفی و ملا کو خبر میرے جنوں کی
ان کا سر دامن بھی ابھی چاک نہیں ہے

تا نپنداری سخن دیوانگیست
در کمال ایں جنوں فرزانگیست

گریز آخر ز عقل زو فنوں کرد
دل خود کام را از عشق خوں کرد

ز اقبالِ فلک پیما چہ پرسی
حکیمِ نکتہ دانِ ما جنوں کرد[1]

مشرق و مغرب کے شعرا میں اپنے اظہار جنون کا جو طریقہ پایا جاتا ہے، اس سلسلے میں مجھے جنون یا تخیل کے مشاہدے میں ایک حیرت انگیز مشابہت نظر آئی جو صرف اس بات پر مبنی ہو سکتا ہے کہ واقعاً شعرا کو القا ہوتا ہے اور وہ فیضانِ الٰہی سے مستفیض ہوتے ہیں۔ بلیک جو مشہور انگریزی صوفی مجذوب شاعر ہے، کہتا ہے: میں اپنے متعلق یہ دعویٰ کرتا ہوں کہ میں خارجی کائنات کو آنکھ اٹھا کر بھی نہیں دیکھتا۔ میرے لیے وہ ایک مزاحمت ہے، نہ کہ ممدِ عمل۔ مجھ سے یہ پوچھا جائے گا کہ جب سورج نکلتا ہے تو کیا تمھیں ایک قرصِ آتشیں دکھائی نہیں دیتا جو ایک اشرفی (۱) سے مشابہ ہوتا ہے؟ نہیں نہیں، مجھے تو کوکبۂ آسمانی کا ایک رستہ دکھائی دیتا ہے جو بلند آواز سے یہ حمدیہ ترانہ الاپتا ہے کہ مقدس ہے ذات باری جس کے جلوے کے آگے یہ آفتاب ایک ذرہ ہے۔ میں اپنی جسمانی آنکھ سے کچھ نہیں پوچھتا، جس طرح میں ایک کھڑکی سے کسی منظر کے متعلق کوئی سوال نہیں کرتا۔ میں اس کی مدد سے نہیں دیکھتا بلکہ اس کو ایک پردہ سمجھ کر اس کے پار گزر جاتا ہوں (۲)۔

اوپر قوسین میں جو میں نے دو نمبر لگائے ہیں، ان کی روشنی میں جنون کی کارفرمائیوں کا عجیب و غریب توارد ملاحظہ کیجیے۔

بلیک نے سورج کو ایک قرص آتشیں اور پھر اشرفی کہا۔ اور عجیب بات ہے کہ غالب اور شوق قدوائی نے اپنے جنوں میں بالکل وہی باتیں کیں جو بلیک نے کی ہیں کہ تخیل کی ماورائی قوت کہ بہ فیضانِ الٰہی حاصل ہوتی ہے، مشرق و مغرب میں مشترک ہے۔ غالب کہتا ہے:

---

۱ - شاعری اور تخیل، ص ۲۴ تا ۲۷ -

صبح دم دروازۂ خاور کھلا
مہرِ عالم تاب کا منظر کھلا

خسروِ انجم کے آیا صرف میں
شب کو تھا گنجینۂ گوہر کھلا

وہ بھی تھی اک سیمیا کی سی نمود
صبح کو رازِ مہ و اختر کھلا

سطحِ گردوں پر پڑا تھا رات کو
موتیوں کا ہر طرف زیور کھلا

صبح آیا جانبِ مشرق نظر
اک نگارِ آتشیں رخ ، سر کھلا

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام
مہرِ گردوں ہے چراغِ رہ گزارِ باد یاں

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا

شوق قدوائی کی ایک غزل بڑی معرکے کی ہے اور بلیک کی تشبیہ کی مثیل بن گئی ہے جو حیرت انگیز توارد ِ خیال اور تخیل کی کارفرمائیوں کا منظر پیش کرتی ہے - وہ لکھتا ہے :

وہ خوش کہ ہے جگر کو نظر میں لیے ہوئے
میں خوش کہ ہوں نظر کو جگر میں لیے ہوئے

بو تم نے دی نسیم کو اور وہ ہے کوچہ گرد
مجھ کو ملی تھی راہ گذر میں لیے ہوئے

زلفوں سے دل کو پھینک بھی دو ورنہ عمر بھر
بیٹھے رہوگے درد کو سر میں لیے ہوئے

شوق اس پہ آسمانِ تنگ ظرف کو ہے ناز
اک اشرفی ہے جیبِ سحر میں لیے ہوئے

خیال فرمائیے کہ ان تشبیہات کا اور افکار کا اس طرح کاملاً مل جانا کیا محض اتفاق ہے یا کوئی پراسرار قوت کام کر رہی ہے جو مشرق اور مغرب میں ایک ہی طرح عمل پیرا ہوتی ہے ، یعنی تخیل ۔

مزاحمت کے متعلق بلیک نے جو کچھ کہا ہے ، میں نے اس پر نشان قصداً نہیں دیا کہ غالباً اس کا مطلب وہ نہ تھا جو اقبال کے ہاں اس کلمے کا ملتا ہے ؛ اقبال کے ہاں فن کی تخلیق میں فطرت ممد و معاون نہیں بلکہ مزاحم ہوتی ہے اور فن کار بہ جبر و قہر الفاظ کا سینہ چیر کر ان میں اپنا مطلب اور مفہوم رکھتا ہے ۔ وہ کہتا ہے :

غزل آں گو کہ فطرت ساز خود را پردہ گرداند
چہ آید زاں غزل خوانے کہ بافطرت ہم آہنگ است

یہی وجہ ہے کہ بجنوری نے جو نظریۂ تخلیقِ فن پیش کیا ہے ، اقبال کے ہاں اس کی کوئی وقعت نہیں ۔ بجنوری کا یہ کہنا ہے کہ پتھر کے اندر بت اپنی پوری شانِ رعنائی کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے ، فن کار صرف یہ کرتا ہے کہ نقابِ سنگ دور کر دے اور بت اپنی پوری ... شان میں جلوہ گر ہو جائے ۔ یہ نظریہ بہت سے نقادوں کے ہاں مقبول رہا ہے ، لیکن تخلیقات ہنر اتنی ارزاں نہیں ہیں کہ ہاتھ بڑھا کر بت بنا لیا :

نقابِ سنگ اٹھاؤ تو ہاتھ کٹتے ہیں
بلائے جاں ہے یہ بستی صنم گروں کے لیے

اور ضمناً یہ اشعار بھی سن لیجیے :

خدا گواہ کہ اصنام سے ہے کم رغبت
صنم گری کی توقع زیادہ رکھتے ہیں

کس نے سیکھی صنم گری کی ادا
مر گئے ہم صنم صنم کرتے

شیلے نے (بہ استنادِ ہادی حسین) کیا خوب صورت بات کی ہے :

"شاعری فکر کے عمل سے کوئی مشابہت نہیں رکھتی یعنی ، وہ ایک ایسی قوت نہیں جو ارادے کے زیرِ فرمان ہو ۔ کوئی شخص بیٹھے بٹھائے یکایک یہ اعلان نہیں کر سکتا کہ اب میں شاعری کروں گا ۔ کسی عام انسان کا تو کیا ذکر ، بڑے سے بڑے شاعر کے لیے بھی یہ اعلان چھوٹا منہ بڑی بات ہوگا کیونکہ تخلیق کے عمل میں نفسِ انسانی ایک بجھتے ہوئے انگارے کی طرح ہوتا ہے جسے کوئی غیرمرئی اثر ہوا کے ایک جھونکے کی طرح عارضی طور پر دہکا دیتا ہے ۔ یہ غیرمرئی اثر شاعر کے اندر ہی سے اضطراری طور پر پیدا ہوتا ہے ۔ جیسے ایک پھول کا رنگ اس کی نشوونما کے دوران میں اندرونی قوتوں کے زیر اثر بدلتا رہتا ہے اور ہماری طبیعت کے شعوری حصے نہ اس کی آمد کی قبل از وقت اطلاع دے سکتے ہیں اور نہ اس کے رخصت ہونے کی خبر [1] ۔"

اقبال نے بھی اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ الہامِ شاعری یا وجدانِ شعری بہ فیضانِ الٰہی نازل ہوتا ہے اور جس خوش نصیب پر اس کا نزول ہوتا ہے ، نہ وہ یہ جان سکتا ہے کہ لمحۂ فیضان کب آئے گا ، نہ یہ کر سکتا ہے کہ جو کچھ اسے بخشا گیا ہے ، اس کے کسی حصے کو مسترد کر دے ۔ اسے جو عطیہ ملتا ہے ، من و عن قبول کرنا پڑتا ہے ، اسی لیے اقبال نے صراحت کی :

---

١ ۔ شاعری اور تخیل ، ص ٣٢ ۔

صاحب ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

ہادی حسین کے قول کے مطابق ''مجنونانِ الٰہی کی جو چار قسمیں افلاطون نے مقرر کی تھیں ، ان میں سے تین کا مابہ‌الاشتراک تخیل ہے۔ رہے انبیا سو ان کے معاملے میں تخیلِ انسانی کی جگہ تخیل ربی کارفرما ہوتا ہے ۔ چنانچہ تخیل ہی وہ نقطہ ہے جہاں ربی اور بشری دیوانگی اور فرزانگی ، الہام اور تکنیک ، شعور و لاشعور کا وصال ہوتا ہے ۔ یہ وہ افق ہے جہاں شاعری کے آسمان و زمین ایک دوسرے سے بغل گیر ہوتے ہیں ۔ یہاں شاعری کا تخلیقی کارنامہ جادو بھی ہے اور غیر معمولی طباعی رکھنے والے لوگوں کی اختراعی قدرت بھی ۔ القاے غیبی بھی ہے اور جنون ذو فنون بھی ۔ خاتمِ سلیمانی بھی ہے اور داغِ جگر بھی ۔ خوابوں کی صورت گری بھی ہے اور عالمِ بیداری کی ایک تشکیلی کارروائی بھی ۔ دل کا سیلان جذبات بھی ہے اور دماغ کی سیلان بندی بھی ۔ مشاہدہ و استغراق اور علم خصوصی بھی ہے اور ان کا ابلاغ بھی ۔ ۔ ۔ تخیل شعور کی معراجی صورت ہے اور شاعر انھی معنوں میں صاحبِ شعور ہوتا ہے ۔ شیلنگ کہتا ہے کہ فطرت بہ‌حیثیت مجموعی شعور حاصل کرنے کی کوشش میں مصروف ہے اور تخیل ، جمالیاتی ادراک کا وہ آلہ ہے جس کے ذریعے اس نے بالآخر شعور حاصل کیا اور پھر شعور کی بدولت تخلیق کی آزادی حاصل کی ۔ اگر شاعر لغوی معنوں میں صاحب شعور ہوتا ہے تو اُس کا شعور اس شعور کلی ، اس تخیل آفاق کا ایک حصہ ہوتا ہے ۔ اگر وہ صاحب شعور نہیں ہوتا تو اس صورت میں :

ہے وہی بد مستیٔ ہر ذرہ کا خود عذر خواہ
جس کے جلوے سے زمین تا آسماں سرشار ہیں

بہر صورت ہم کالرج اور شیلے کے ہم زبان ہو کر کہہ سکتے ہیں کہ شاعری تخیل کی زبان ہے ۔

تخیل

اب کہ اس مسئلے کے بہت سے پہلو واضح ہو چکے ہیں ، وقت آن لگا ہے کہ زبان کے اس وصف کو ، جسے تخیل کہتے ہیں اور جو شاعری کی جان ہے ، دریافت کیا جائے ۔ مشرق اور مغرب کے نکتہ طراز اس بات پر متفق ہیں کہ تخلیق کے عمل میں جو چیز محرک کے طور پر عمل پیرا ہوتی ہے ، وہ تخیل ہی ہے ۔ تخیل ، پیکر تراشتا ہے ، ان دیکھی چیزوں کے لیے علامتیں اور نشان ڈھونڈھتا ہے ، تمثال ہائے خیالی پیدا کرتا ہے اور بات کرنے کا وہ ڈھنگ وجود میں لاتا ہے جس سے صوت شعر کے مقامِ بلند تک پہنچتی ہے ۔

اس بات پر بھی کاملاً اتفاق ہے کہ زبان کے استعمال کے دو طریقے ہیں ؛ ایک تو یہ کہ الفاظ کو ان کے لغوی معنی میں استعمال کیا جائے ، اس صورت میں لغت حکم ہوگی اور وہی فیصلہ صادر کرے گی کہ ہم نے الفاظ کس معانی میں استعمال کیے تھے ۔ لیکن استعمالِ الفاظ کی ایک اور صورت ہے کہ ہم انھیں ایسے معنوں میں استعمال کریں جو دلالتی ، وضعی یا غیر لغوی ہوں ۔ ان معانی کو دریافت کرنے کے لیے اور ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے لغت ہماری مدد نہیں کرتی بلکہ ایک قرینہ خود شعر یا نثر کے بارے میں موجود ہوتا ہے جو اصطلاح میں 'قرینہ' کہلاتا ہے ۔ گویا ہم کہہ سکتے ہیں کہ جب فن کار الفاظ کو اپنے معانیٔ غیر لغوی میں استعمال کرتا ہے تو وہ ایک سر رشتہ٫ سراغ بھی ہمارے ہاتھ میں دیتا ہے کہ ہم اس کے ذریعے اُس پیچیدہ غلام گردش کی سیر کرکے لوٹ سکیں ، جس سے معانیٔ غیر وضعی یا لغوی عبارت ہوتے ہیں ۔ الفاظ کو اپنے معانیٔ غیر لغوی میں استعمال کرنا مجاز کہلاتا ہے ۔ صورت اس کی بیان کے نکتہ طرازوں نے یوں بیان کی ہے کہ ایک نقشے سے اس کی حقیقت کلیتاً واضح ہو جائے گی ۔ یہ بات اس مرحلے پر صاف کر دینی چاہیے کہ جب تک نقاد صاحبِ ذوقِ سلیم نہ ہو ، وہ معانیٔ مجازی کو کہ تخیل کی تخلیق ہوتے ہیں ، اپنی پوری دلالتوں میں دریافت نہیں کر پاتا ۔ ہمارے ہاں مجاز کی جو صورتیں ہیں اس کا نقشہ یوں قائم ہوتا ہے :

الفاظ

معانی لغوی

جہاں لغت معانی و مفہوم کی دلالتیں طے کرتی ہے، اس سے ہمیں بحث نہیں ہے۔

معانیٔ غیرلغوی یا وضعی یا دلالتی

کہ اصطلاح میں مجاز کہلاتے ہیں۔ اگر معانیٔ لغوی اور معانیٔ وضعی یا مجازی میں رشتہ تشبیہ قائم ہو اور قرینہ اس بات پر دلالت کرے کہ معانیٔ مجازی مطلوب ہے تو ''استعارہ'' پیدا ہوتا ہے۔

اگر معانی لغوی اور معانیٔ مجازی کے درمیان کوئی رشتہ تشبیہ کا غیر تشبیہ کا قائم نہ ہو اور نہ کوئی قرینہ اس بات پر دلالت کرتا ہو کہ معانیٔ مجازی مراد ہیں تو کنایہ پیدا ہوتا ہے۔ جس میں معانیٔ مطلوب بہ طور لزوم معانیٔ لغوی سے خود بخود طلوع ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر جیسے کوئی کہے کہ ''فلاں شخص کا چولھا کبھی ٹھنڈا نہیں ہوتا۔'' مراد یہ ہوگی کہ وہ بڑا مہمان نواز ہے۔ لیکن چولھے کا ٹھنڈا نہ ہونا بھی اپنی جگہ لغوی معنی دیتا رہے گا۔

اگر معانیٔ لغوی اور معانیٔ مجازی کے درمیان کوئی رشتہ ہو جو تشبیہ کا نہ ہو تو ''مجاز مرسل'' وجود میں آتا ہے جیسے ظرف کہہ کر مظروف مراد لینا۔ یا جزو کہہ کر کل یا کل کہہ کر جزو مراد لینا۔ مثلاً ''میرے ہاتھوں میں پھول ہے۔'' یہاں کل کہہ کر جزو مراد لیا ہے کہ پھول انگلیوں میں ہے ہاتھوں میں نہیں۔ ''دریا رواں ہے'' یعنی دریا کا پانی رواں ہے۔

اس نقشے کے مطالعے سے واضح ہوگا کہ تشبیہ دراصل مجاز میں داخل نہیں اور استاذی پروفیسر روحی نے یہ بات راقم السطور پر بہ صراحت واضح کی کہ تشبیہ مجاز تک پہنچنے کا ایک ذریعہ ہے، خود مجاز نہیں۔ مجاز کی

تعریف میں یہ بات داخل ہے کہ معانی کی دلالت یوں بدل جاتی ہے کہ لغت فیصلہ صادر نہیں کرسکتی ۔ وہ جو قرینہ موجود ہوتا ہے ، وہ نقاد کے ذوق سلیم کے ساتھ مل کر یہ بات متعین کرتا ہے کہ معانیٔ لغوی و مجازی میں رشتہ تشبیہ پیدا ہوگیا ہے اس لیے استعارہ وجود میں آیا ہے ۔

انگریزی میں concreteness یا تجسیم اُس صفتِ اسلوب کو کہتے ہیں جہاں تمثال اور پیکر تراشے جائیں اور ان باریک خیالوں کو جو ہوا کی طرح لطیف ہیں ، الفاظ لطیف کا جسمِ معنوی بخشا جائے ۔ اس سلسلے میں ہم در اصل استعارے کو ، جو دراصل مجاز ہے ، تجسیم کہتے ہیں ۔ تشبیہ کو بھی اس لیے شامل تجسیم کر لیتے ہیں کہ استعارہ پیدا کرنے کا وسیلہ ہے اور یوں ذریعۂ حصول مجاز خود مجاز بن جاتا ہے ۔ کسی تشبیہ پہ غور کر لیجیے ، کبھی الفاظ کے معانی مجازی پیدا نہیں ہوں گے ، ہمیشہ الفاظ کے معانی کا فیصلہ لغت پر ہوگا ۔ فارسی میں تو یہ امتیاز ایک بڑی مشہور مثال سے بتایا جاتا ہے ؛ مثلاً ''زید شیر است'' یعنی زید شجاعت ، تہور ، بہادری میں شیر ہے ۔ لیکن دیکھیے شیر کے معنی وہی رہے جو لغت میں ہیں ۔ البتہ ہم نے زید اور شیر میں ایک مشابہت پیدا کردی ، یہی تشبیہ ہے ۔ لیکن جب ہم کہتے ہیں ''شیرے دیدم کہ تیر می انداخت'' (میں نے ایک شیر دیکھا جو تیر چلاتا تھا) تو یہاں مراد شیر نہیں ہوتی بلکہ ایک مرد بہادر ہوتا ہے ۔ لغت قمری کے طوق کی طرح حلقۂ بیرون در ہو جاتی ہے اور فیصلہ قرینے اور ذوق سلیم پر منحصر ہو جاتا ہے کہ شیر تو تیر نہیں چلایا کرتا ۔ اس لیے اگر کوئی تیر چلانے والا شیر دیکھا تو یقیناً مردِ شجاع مراد ہوگی ، یعنی معانیٔ مجاز مراد ہوں گے کیونکہ لغت یہاں شیر کا مطلب شیر ہی بتائے گی ، مرد شجاع نہیں بتائے گی ۔ آپ اچھی سے اچھی تشبیہات پر غور کر لیجیے ، معانی کا فیصلہ لغت کے پاس محفوظ ہوگا ۔ مجاز تبھی پیدا ہوگا جب آپ لغت کے فیصلوں سے ماورا ہو جائیں گے کہ یہی ماورائیت جانِ شعر ہے ۔ حسرت موہانی نے نکاتِ سخن میں خوبیٔ تشبیہ و استعارہ کے سلسلے میں جو اشعار نقل کیے ہیں ، ان میں سے کچھ یہاں پیش کیے جاتے ہیں کہ تشبیہ کا رنگ رکھتے ہیں ۔ بہت خوب صورت شعر ہیں ، بہت نادر

تشبیہات ہیں لیکن حق یہ ہے کہ مجاز نہیں ہے ۔ ملاحظہ ہو :

سودا :

لطف نشاط بادہ و حسن ظہور صبح
مل کر ہؤا ہے پیدا وہ جانِ سرور صبح (؟)

آویزۂ گہر ہے بنا گوشِ یار میں
یا سرنگوں ہے اس کے مقابل غرورِ صبح

مذہب شاگردِ سودا :

اس برقِ طور کی ہیں تماشا ہتھیلیاں
شمعیں کلائیاں ، یدِ بیضا ہتھیلیاں

اسی سلسلے میں ایک اور شعر یاد آ گیا کہ 'نکات سخن' میں درج نہیں :

آستینوں میں شمع روشن ہے
گوری گوری کلائیاں توبہ

'نکات' سے پھر استفادہ جاری ہے :

غالب :

ہے مجھے ابرِ بہاری کا برس کر کھلنا
روتے روتے غمِ فرقت میں فنا ہو جانا

ذوق :

اس روئے تابناک پہ ہر قطرۂ عرق
گویا کہ اک ستارہ ہے صبحِ بہار کا

نسیم دہلوی :

اللہ رے درازیٔ آغازِ مدعا
نکلا جو حرف منہ سے مرے داستاں بنا

عشاق جاں فروش کے دیکھو تو حوصلے
مقتل تمام معرکۂ امتحاں بنا

———

وزیر:

کیا خبر تھی انقلابِ آسماں ہو جائے گا
یار کا ملنا نصیبِ دشمناں ہو جائے گا

تسنیم لکھنوی:

سیر حال رفتگاں کر چشم عبرت کے لیے
سرمۂ بینش غبار کارواں ہو جائے گا

شیفتہ:

آج ہی کیا آگ ہے سرگرم کیں تو کب نہ تھا
شعلہ ساں مجبور خوے آتشیں تو کب نہ تھا

آج ہی باتیں بنائیں یاں کے آنے میں نہیں
حیلہ جو تو کب نہ تھا، عذر آفریں تو کب نہ تھا

مطرب بدیع نغمہ و ساقی پری جمال
کیا شرحِ حالتِ دلِ درد آشنا کروں

یا اپنے جوش عشوۂ پیہم کو تھامیے
یا کہیے میں بھی نالۂ یورش فضا کروں

احمد علی:

دیکھنے بے تابیاں شاید دلِ پامال کی
قطرۂ ہر اشکِ رنگیں بے قرار آنکھوں میں ہے
کیا بیاض صبح ہمدوشِ سوادِ شام ہے
انقلابِ گردشِ لیل و نہار آنکھوں میں ہے

بنواری لال شعلہ:

کدھر ہے ساقیٔ بزمِ شبِ ماہ
کھلا بندِ نقابِ حسن دل خواہ

شبِ مہتاب فرشِ چادرِ نور
بیاباں در بیاباں جلوۂ طور

مجلّٰہ نور تھا ہر اک طبق میں
زمیں لپٹی تھی چاندی کے ورق میں

شکن موجِ حواس آسماں میں
جھلک سیماب کی آبِ رواں میں

بھرا تھا نور مہ سے تا بہ ماہی
بنی تھی چاندنی ظلّ الٰہی

سمٹ کر رات سانچے میں ڈھلی ہے
شبِ مہتاب چاندی کی ڈلی ہے

مجاز اور تشبیہ

حسرت کے ان منقول اشعار میں دیکھ لیجیے، ہر جگہ الفاظ کے معانی لغوی مراد ہیں اور صرف تشبیہ کا عالم پیدا ہوا ہے کہ ذریعۂ حصول مجاز ہے۔ اب میں استعارے کی صورتیں دکھاتا ہوں جو واقعی اصل مجاز ہے، فن کار کا محرم راز ہے، جس کی ضو سے شعر کا پیرہن جگمگاتا ہے اور جو الفاظ سے بے طرح جادو جگاتا ہے۔ یہاں دو چیزوں میں جو مشابہت موجود ہے، اس کے لیے علامتیں ڈھونڈی گئی ہیں لیکن ان علامتوں سے اصل حقیقت تک جانے کے لیے رشتۂ تشبیہ کو سمجھ کر ہمیں مفہوم تک پہنچنا پڑتا ہے۔ یہی وہ عمل تخلیق ہے جسے استعارہ یا تخیل کی کارفرمائی کہتے ہیں۔ اسی کو فیضانِ الٰہی یا وجدان کی جلوہ نمائی کہتے ہیں۔ اس مرحلے پر ایک بات بالکل واضح ہو جانی چاہیے کہ تشبیہ ہو یا استعارہ، جب تک اس کا مقصد یہ نہیں کہ مفہوم کی توجیہ و توضیح کرے، اس وقت تک تشبیہ و استعارہ کی صنعت گری، شعبدہ گری ہے بلکہ خیرہ سری ہے۔ یہ وہ زیور ہے کہ عروس سخن کو بہت سوچ سمجھ کے پہنایا جاتا ہے۔ خوف یہ ہوتا ہے کہ ہلکے ہلکے طلائی کنگنوں اور جڑاؤ بالیوں کی جگہ زنجیریں اور لوہے کے بالے نظر نہ آنے لگیں۔ ہادی حسین نے اس

سلسلے میں عبدالرحمٰن صاحب مرأۃ الشعرا کا موقف نقل کرنے کے بعد راقم السطور کا ذکر کیا ہے ۔ وہ لکھتے ہیں "مجاز ، زیور سخن ہے (وہ عبدالرحمٰن کا بیان نقل کر رہے ہیں) شعر شاہد سخن ہے اور مجاز اس کا پرتکلف لباس و زیور ۔ مجاز کا حسن عام طور پر مسلّم ہے ، کلام نظم ہو یا نثر ۔ "بہت دنوں میں آئے" ، "میاں عید کا چاند ہو گئے" دونوں فقروں کے معانی بالکل ایک ہیں لیکن حسن کلام اور زور بیان میں زمین آسمان کا فرق ہے[1] ۔ مجاز نے دوسرے فقرے کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے ۔ غور سے دیکھیے تو زبان و بیان کو خود جویائے مجاز پائیے گا ۔ خاص کر تشبیہ کا جہاں سیدھا سادہ ، صاف صاف بیان ، روکھا پھیکا معلوم ہوتا ہے ، مجاز نمک پیدا کرتا ہے اور جہاں حقیقت کی زبان دل نشین نہیں ہوتی ، بات سمجھنی مشکل ہو جاتی ہے ، مجاز ترجمان کا کام[2] کرتا ہے اور عقدۂ مشکل کو کھول دیتا ہے ۔"

عبارت بالا کے مطابق مجازی زبان کے تین مقاصد ہوتے ہیں ؛ یعنی "تزئین کلام ، تصریح مطلب اور لطف سخن — اگرچہ مولانا نے مجاز کو دور از فہم حقائق کے سمجھنے سمجھانے کا ایک وسیلہ کہا ہے لیکن ان کا مطلب بداہتہً یہ ہے کہ وہ اس معاملے میں ممد و معاون ہوتا ہے ، نہ یہ کہ وہ بعض حقائق کے بیان کرنے کا واحد ممکن ذریعہ ہوتا ہے . . . اس کے برخلاف سید عابد علی عابد اس سے متفق معلوم ہوتے ہیں کہ بعض مطالب کے اظہار کے لیے مجازی زبان کے استعمال کے سوا کوئی چارہ نہیں ہوتا ۔ وہ اپنی منقولۂ ذیل عبارت میں ، جس میں انھوں نے علوم معنی ، بیان اور بدیع کو ایک دوسرے سے متمایز کیا ہے ، اس نقطے سے بحث کرتے ہیں ۔ ان کی بحث صرف شاعری سے تعلق نہیں رکھتی ، بلکہ ادب سے بحیثیت مجموعی ، لیکن اس کا اطلاق شاعری پر بالخصوص ہوتا ہے ۔"

---

۱ ۔ مولانا کو یہاں سخت اشتباہ ہوا ہے "بہت دنوں بعد آئے" ایک غیرجانبدار فقرہ ہے جو کسی جذبے کے رنگ میں سمویا ہوا نہیں ۔ اس لیے سرے سے تخلیقی نثر کے دائرے میں شامل ہی نہیں ہو پاتا ۔

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

''ادیب کو اور انشا پرداز کو ہمیشہ یہ شکایت رہتی ہے کہ نوادر افکار بیان کرتے وقت کوئی نہ کوئی پہلو ضرور تشنۂ اظہار رہ جاتا ہے اور ابلاغ و اظہار کے کتنے ہی دل پسند طریقے کیوں نہ استعمال کیے جائیں، انشا پرداز کا وہ مفہوم جو دقیق اور لطیف ہوتا ہے، اپنی تمام باریک دلالتوں کے ساتھ کبھی الفاظ کے شیشے میں نہیں اترتا۔

بعض اوقات الفاظ کی دلالت وضعی سے اس کا کام نہیں چلتا تو وہ انھی الفاظ کو معانیٔ غیر وضعی یا معانیٔ غیر حقیقی یا معانیٔ مجازی میں استعمال کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ انشاپرداز الفاظ کی وہ دلالت مراد لیتا ہے جس کے لیے الفاظ وضع نہ کیے گئے تھے۔

معانی سے بحث کرتے ہوئے دیکھا گیا تھا کہ یہ علم موزوں ترین الفاظ کے انتخاب کے گر سکھاتا ہے، لیکن دلالت وضعی کے دائرے میں مفید رہتا ہے۔ بیان اس سے ایک قدم آگے بڑھتا ہے؛ جہاں معانی اپنی درماندگی اور بے بسی کا اظہار کرتا ہے اور کہتا ہے کہ جس نفیس و دقیق کیفیت کا بیان کرنا مقصود تھا، اس کے لیے موزوں الفاظ نہیں مل سکے۔ بیان فن کار کی مدد کو آتا ہے۔ بیان الفاظ کو مجازی دلالتیں اور کیفیتیں عطا کرتا ہے اور ان دلالتوں کے ذریعے یعنی تشبیہ و استعارہ کی مدد سے اُن واردات و کیفیات کو بیان کرنا چاہتا ہے جن سے معانی دلالتِ وضعی میں مقیّد رہنے کے باعث قاصر تھا۔''

راقم السطور کے اس بیان پر فاضل مصنف کا یہ تبصرہ ہے کہ ''اعلیٰ پائے کی شاعری معانی، بیان اور بدیع دونوں میں مہارت چاہتی ہے، لیکن

(پچھلے صفحے کا بقیہ حاشیہ)

اس کے برخلاف ''میاں عید کا چاند ہوگئے'' جذبے کی جھلک دکھاتا ہے، آنے والے کی محبوبیت دکھاتا ہے، چٹکی ہوئی چاندنی کا سماں باندھتا ہے، اپنی محرومی و حرمان کے احساس کا شعور دلاتا ہے اور پردے ہی پردے میں وہ واردات کہہ جاتا ہے جسے غیر تخلیقی نثر چھو لے تو انگلیاں جل جائیں۔

اس کی خاص جولان گاہ علم بیان کا میدان ہے جو تخیل کے قلم رو کا ایک حصہ ہے . . . کیونکہ اس کا موضوع خاص تخییلی وجدان اور تخییلی اظہار ہے۔"

استعارہ

جب راقم السطور نے بیان کی جان ، مجاز کو قرار دیا تھا اور تشبیہ کو خارج کر دیا تھا تو استعارہ ہی باقی رہ گیا تھا جو درحقیقت نوادر افکار کی دقیق ترین کیفیتوں کو پڑھنے والوں تک پہنچاتا ہے۔ ذیل کے اشعار پر غور کیجیے جن میں استعارے کا رنگ اور اس کے بعض لوازم پائے جاتے ہیں :

شیفتہ :

مشاطہ نے بھی کیا عمل کیمیا کیا
گلبرگ کو جو غنچۂ سوسن بنا دیا

غالب :

پھر پرسشِ جراحتِ دل کو چلا ہے عشق
سامانِ صد ہزار نمک داں کیے ہوئے

ہوں گرمیٔ نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

تماشائے گلشن ، تمنائے چیدن
بہار آفرینا گنہ گار ہیں ہم

---

۱ - "شاعری اور تخیل"، صفحات ۱۷۵ تا ۱۷۷، مجلس ترقیٔ ادب لاہور ۔ اور دیکھیے راقم السطور کی کتب 'اصولِ انتقادِ ادبیات' اور 'شعرِ اقبال' مطبوعۂ مجلس ترقی ادب لاہور و بزم اقبال لاہور علی الترتیب ۔

جواب سنگدلی ہائے دوستاں ہمت
ز دست شیشۂ دل ہائے دوستاں فریاد

فریب صنعت ایجاد کا تماشا دیکھ
نگاہ عکس فروش و خیال آئنہ ساز

نے سرو برگ آرزو ، نے رہ و رسم گفتگو
اے دل و جان خلق تو ہم کو بھی آشنا سمجھ

عرض سرشک پر ہے فضائے زمانہ تنگ
صحرا کہاں کہ دعوتِ دریا کرے کوئی

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں ، انتظارِ ساغر کھینچ

دام ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے سے گہر ہونے تک

خبر نگہ کو ، نگہ چشم کو عدو جانے
وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے

ربط یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزہ بیگانہ ، صبا آوارہ ، گل نا آشنا

جو تھا سو موج رنگ کے دھوکے میں مر گیا
اے وائے نالۂ لبِ خونیں نوائے گل

گل کھلے ، غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی
سرخوش خواب ہے وہ نرگس مخمور ہنوز

آتش :

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزارہا شجر سایہ دار راہ میں ہے

مومن :

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

کثرت سجدہ سے وہ نقش قدم
کہیں پامال سر نہ ہو جائے

رشک پیغام ہے عناں کش دل
نامہ بر راہبر نہ ہو جائے

وحشت کلکتوی :

ازل کے آئنہ خانے میں کسب رنگ ہوتا تھا
کہ میرے نقش نے اک صورت اندوہ گیں پکڑی

اسے تھا ناز تمکیں پر کہ شوخی لے گئی بازی
تبسم نے عجب انداز سے چین جبیں پکڑی

صبا لکھنوی :

کون ہوگا جو نہ محو رخ زیبا ہوگا
سحر کو آپ جو نکلیں گے تماشا ہوگا

روز ازل کھلا جو کتب خانۂ بہار
سوسن نے دس ورق کا رسالہ اٹھا لیا

نامعلوم :

رہرو ہر ایک پھر تماشا ٹھہر گیا
ٹھہرے وہ جس جگہ وہیں میلا ٹھہر گیا

تیز ہے سودائے مژگاں کٹار اب کی برس
کوڑیوں کے مول بکتی ہے بہار اب کی برس

بادہ نوشی پر رہا دار و مدار اب کی برس
طاق پر رکھے رہے سب کاروبار اب کے برس

مصحفی : دربدر خاک مری پھرتی ہے ہمراہ صبا
کاش ہو جائے کسی کی یہ غبار دامن

فایدہ کچھ نہیں رہنے کا چمن میں ایسے
ایک کانٹا بھی جہاں ہووے نہ خار دامن

بعض اوقات تشبیہ مرکب کی صورت مجاز سے مشابہ ہو جاتی ہے، لیکن بڑے فن کار اکثر استعارے ہی کی طرف دیکھتے ہیں۔ سرو بھی سب نے دیکھا اور قامت یار سے بھی سب ہی آگاہ ہیں۔ غالب نے اس سے استعارے کا رنگ پیدا کیا:

ترے سرو قامت سے اک قد آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

مراد یہ ہے کہ فتنۂ قیامت آپ کی رفتار کے ساتھ چلتا ہے۔ جب قد آدم کم ہوا تو پاؤں میں آ گیا اور رفتار سے منسوب ہو گیا۔
جلیل لکھنوی :

مجھے یہ خوف ہے تیری نشیلی آنکھوں سے
کہ مار دیں نہ کسی روز کچھ پلا کے مجھے

اور یہ شعر یونہی سن لیجیے :

نقاب کہتی ہے میں پردۂ قیامت ہوں
اگر یقین نہ ہو دیکھ لو اٹھا کے مجھے

کچھ جدید شعرا کی نکتہ طرازی ملاحظہ ہو :

کرم حیدری : انسان حدِ نور سے آگے نکل گیا
چھوڑا مگر نہ اس کو لہو کی پکار نے

ان گل کدوں کو بھی تو اے کاش دیکھتا
جھلسا ہے جن کو آتشِ فصلِ بہار نے

مجیب خیر آبادی :

مثلِ ابرِ کرم ہم جہاں بھی گئے دشت کے دشت گلزار بنتے گئے
زرد چہرے تھے جھلسے ہوئے دھوپ سے تازگی پا کے گلنار بنتے گئے

کچھ سفر کی تھکن سے بدن چور تھا کچھ زمیں سخت تھی، آسماں دور تھا
کچھ تری زلف کے سائے بھی تھے گھنے پھر یہی سائے دیوار بنتے گئے

منیر نیازی :

لائی ہے اب اُڑا کے گئے موسموں کی باس
تنہائیوں کا زہر ہے اور ہم ہیں دوستو

پھرتے ہیں مثلِ موجِ ہوا شہر شہر میں
آوارگی کی لہر ہے اور ہم ہیں دوستو

شامِ الم ڈھلی تو چلی درد کی ہوا
راتوں کا پچھلا پہر ہے اور ہم ہیں دوستو

آنکھوں میں اُڑ رہی ہے لٹی محفلوں کی دھول
عبرت سرائے دہر ہے اور ہم ہیں دوستو

نثر اور استعارہ

یہ بات نہیں کہ استعارہ کوئی شعر کی صفتِ خاص ہے۔ تخلیقِ نثر میں بھی ایسے مقام آتے ہیں ، بالخصوص ناول ، افسانے اور ڈرامے میں جہاں مجاز ، معانی اور بیان کو پیچھے ہٹا کر اپنی جگہ بناتا ہے۔ ڈرامے یا تمثیل کے متعلق سید امتیاز علی تاج نے یہ بڑی پتے کی بات کہی ہے کہ اس صنف ادب کی زبان طبعاً دوسری اصنافِ ادب سے مختلف ہوتی ہے۔ اس کی

وجہ یہ ہے کہ ڈراما چند گھنٹوں کے وقفے میں نیرنگیٔ دوراں کے مختلف
مناظر آپ کے سامنے ترتیبِ زمانی کے ساتھ یوں پیش کرتا ہے کہ ایک
وقفۂ معین میں ڈرامے یا کھیل کا عمل ختم ہو جائے۔ وہ بالعموم تخلیقی نثر
کے اسرار و رموز پر محض قادر ہی نہیں بلکہ اس کے استعمال پر مجبور بھی ہوتا
ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تمثیل کی زبان طبعاً اختصار کا تقاضا کرتی ہے،
اس لیے حذف و ایجاز کی تمام صفات اس صنفِ ادب میں موجود ہوتی ہیں، یا
یوں کہنا چاہیے کہ موجود ہونی چاہییں۔ پھر یہ کہ تمثیل نگار اس بات
پر بھی مجبور ہوتا ہے کہ وہ ایک معین وقفے میں جو کچھ کہنا چاہتا ہے
وہ اس طرح پیش کرے کہ تاثر و احساس کا زیادہ سے زیادہ رنگ دیکھنے
والے تک منتقل ہو سکے۔ یہی حال ناول اور افسانے کا ہے، اور اعلیٰ درجے
کے فن کار انشا پردازی کی ہر صنف میں تخلیقی نثر کے جوہر کی موجودگی
کو ضروری خیال کرتے ہیں، مثال کے طور پر تاج ''انار کلی'' میں اکبر
کے اس جذبے کا اظہار کرنا چاہتا ہے کہ جو سلطنت بارگاہ کے ہوا خواہوں
نے اپنی جانیں ہار کر مستحکم کی ہے اور جس شجرِ دولت کو جاں نثاروں
کے خون سے سینچا گیا ہے، اسے محض اس لیے برباد نہیں ہونے دیا جائے گا
کہ اکبر کا بیٹا جہانگیر، جو اس وقت سلیم کہلاتا ہے، انار کلی کے
عشق میں مبتلا ہے اور عشق کی اس دیوانگی میں سلطنت کی تمام مصلحتوں
کو (اکبر کی نظر میں) فراموش کر دینا چاہتا ہے۔ جب اکبر کو معلوم
ہوتا ہے کہ انار کلی (یعنی اسے یہ باور کرایا جاتا ہے) سلیم پر اس طرح
چھا چکی ہے کہ وہ باپ کے وجود کو بھی اپنی راہ کا کانٹا سمجھ کر اسے
رفع کر دینا چاہتا ہے تو وہ ایک خوفناک فیصلہ کرتا ہے۔ یہ فیصلہ انتہائی
کرب اور اضطراب کے عالم میں کیا گیا ہے اور بطرس مرحوم کے مطابق
یہی اس ٹریجڈی کا اصل المیہ عنصر ہے کہ اکبر جیسا ذہین و فطین شہنشاہ
فریب میں مبتلا ہو کر انار کلی کو، جو ایک کنیز محض ہے، اپنا حریف
سمجھتا ہے۔ گویا یہ ٹریجڈی انارکلی یا سلیم کی نہیں، اکبر کی ہے۔ جس
کی اصابت رائے کو فریب کے وہ پردے چاک کر دینے چاہییں تھے جو اس کی
عقل و خرد پر ڈال دیے گئے ہیں۔ انارکلی کی ہلاکت کو ضروری سمجھنے

کے بعد وہ کہتا ہے اور استعارے کی زبان میں کہتا ہے :

''جس کے رقص نے ہندوستان کے تختِ سلطنت کو لرزا دیا ، جس کے نغمے نے ایوانِ شاہی میں شعلے بھڑکا دیے ، جس کے حسن نے جگر گوشۂ مغلیہ کے حواس چھین لیے ، جس کی نظروں نے ہندوستان کے شہنشاہ کو ، شیخو کے باپ کو ، جلال الدین کو لوٹ لیا ، جس کی ترغیب نے خون میں خون کے خلاف زہر ملایا ، جس کی سرگوشیوں نے قوانینِ فطرت کو توڑنا چاہا ۔ لٹا ہوا باپ ، تھکا ہوا شہنشاہ ، ہارا ہوا فاتح اسے فنا کرے گا ، مارے گا ، مٹائے گا ۔ جس طرح اس نے میری اولاد کو مجھ سے جدا کیا ، یونہی وہ اپنی ماں سے جدا ہوگی ۔ جس طرح اس نے مجھے اس عذاب میں ڈالا ، یونہی وہ عذاب میں مبتلا کی جائے گی ۔ جس طرح اس نے میرے ارمانوں اور خوابوں کو کچلا ، یونہی اس کا جسم کچلا جائے گا ۔ لے جاؤ ! اکبر کا حکم ہے ، سلیم کے باپ کا ، ہندوستان کے شہنشاہ کا ۔ لے جاؤ اس حسین فتنے کو ! اس دل‌فریب قیامت کو لے جاؤ ۔ گاڑ دو ، زندہ دیوار میں گاڑ دو ۔ زندہ دیوار میں گاڑ دو ۔''

جب انار کلی ہلاک ہو چکتی ہے اور اکبر پر یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ اسے فریب دیا گیا تھا تو سلیم کے اضطراب کو دیکھ کر اس کی ماں کہتی ہے :

''رانی : (آنچل سے آنسو پونچھتے ہوئے) دیکھا مہابلی ! دیکھ لیا ! تمھارے سینے میں ٹھنڈک پڑ گئی ! جاؤ اپنے تخت پر جاؤ ، حکومت کرو ، فتح پاؤ ۔ اولاد کو برباد کر دیا ، ماؤں کو خون رلا دیا ، اور کیا چاہتے ہو ؟

(اکبر آنسو پونچھتا ہوا ، بھاری قدموں سے سیڑھیوں کی طرف جاتا ہے) ۔

سلیم : (ماں سے لپٹ کر روتے ہوئے) اماں ! انار کلی اماں ! انار کلی !

---

۱ ۔ انار کلی ، لاہور ، بار پنجم ، ۱۹۴۴ع ، صفحہ ۱۶۸ ۔

رانی : (سلیم کو لپٹا کر اور اپنا رخسار اس کے سر پر رکھ کر) میرے لال !
وہ زندہ رہے گی ، وقت کی گود میں ، زمانے کی آغوش میں ۔ یہ لاہور
اس کا نام زندہ رکھے گا، دنیا اس کی داستان سلامت رکھے گی ۔ اور
تو بھی ، میں بھی اور دور دراز کی نسلیں بھی اس پر آنسو بہائیں
گی — سن رہا ہے چاند !

(سلیم ماں کے سینے سے سر لگائے رو رہا ہے ۔ ماں اس کے سر پر
شفقتِ مادری کا سکون ریز ہاتھ پھیر رہی ہے) ۔

(اکبر دل شکستہ اور آنسو بہاتا ہوا یوں سیڑھیاں چڑھ رہا ہے گویا
ان کے اوپر نامرادی اور غم نصیبی کا ویرانہ ہے اور اس نے اپنے لیے
اس کو پسند کر لیا ہے) ۔''

یہ بات ہمیشہ متنازعہ فیہ رہے گی کہ انار کلی میں المیے کا محور کہاں
واقع ہے ؟ اور اس مدار کی صورت کیا ہے جس پر حرکت کرتے ہوئے
واقعات اس منزلِ مطلوب کی طرف پہنچتے ہیں جہاں جذبات کی تطہیر ہوتی
ہے (Catharsis) ۔ لیکن یہ بات پڑھنے والے سے کبھی مخفی نہ رہے گی کہ
انارکلی کی زبان عام زبان سے مختلف ہے ۔ اس کا اختصار تخلیقی نثر کا اختصار
ہے ۔ اس کا اسلوب تخیل اور جذبے میں سمویا ہوا ہے ۔ وہ ہم آہنگ شعور
حقیقت ہے جو شعر کی ماورائیت تک پہنچا ہوا ہے ۔ انارکلی کو استعارے ہی
نے تخلیقی نثر کا وہ کارنامہ بنا دیا ہے کہ مصنف کی زندگی ہی میں یہ تصنیف
کلاسیک ہوگئی ۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ تاج کا اسلوب دوسری صفات
سے معرّا ہے ۔ اس کے ہاں تصویریت بھی ہے، خیال افروزی بھی ہے اور
نثر کی وہ مخصوص لےکاری بھی ہے جو اسے شعر کے وزن سے علیحدہ
رکھ کر شعر کے دائرے میں داخل رکھتی ہے ۔ یہ داستان سر تا سر ایک
استعارہ ہے جس میں اکبر ، جلال الدین اکبر، شہنشاہ ہندوستان اپنے آپ
سے رزم آرا ہوتا ہے ، اپنے آپ سے بساط سیاست پر شطرنج کھیلتا ہے اور
بازی ہار کر بھی اپنے اعمال کے محرکات کی وجہ سے باوقار معلوم ہوتا ہے ۔

سید سجاد حیدر کی 'خیالستان' سے لے کر پریم چند کی 'بازار حسن'

اور قاضی عبدالغفار کی ''لیلیٰ کے خطوط'' سے لے کر انتظار حسین کے افسانوں کے مجموعے ''کنکری'' تک اردو ادب میں افسانے کی صنف اتنی ترقی کر چکی ہے کہ اس میں ''آگ کا دریا'' جیسے ناول لکھے جا چکے ہیں اور ''امراؤ جان ادا'' جیسا مرقع پیش کیا جا چکا ہے، جو ایک زوال پذیر معاشرے کی ایسی عمدہ تصویر ہے گویا مصنف نے وقت کو ٹھہرا کر ہمارے لیے اپنی داستان سرائی کے دائرے میں وہ معنی خیز مناظر اور واقعات کے ایسے اہم خدوخال نمایاں کر دیے ہوں جو اودھ کی معاشرت کے اتار چڑھاؤ اور اس کی سرشت کے تضاد کا نقشہ ہیں ۔

'امراؤ جان ادا' میں ایک مقام ایسا آتا ہے جہاں مصنف یہ دکھانا چاہتا ہے کہ اودھ کی معاشرت میں ہر سطح پر طوائفیت کس طرح سرایت کر گئی تھی ۔ امراؤ جان ادا جو صیغۂ واحد متکلم میں داستان سرا ہوتی ہے، اپنے پیشے پر تبصرہ کر رہی ہے :

''یہ ہم لوگوں کا چلتا ہوا فقرہ ہے، جب کسی کو دام میں لانا چاہتے ہیں، اس پر مرنے لگتے ہیں ۔ بسم اللہ جان کو (امراؤ جان ادا کی ہم پیشہ، ہم مشرب، ہم راز) عشق بازی کا بڑا ملکہ تھا . . . سچے عاشقوں میں ایک مولوی صاحب قبلہ کا چہرہ بھی تھا . . . جس زمانے کا میں ذکر کرتی ہوں، سن شریف ستر سے کچھ کم ہی ہوگا ۔ نورانی چہرہ، سفید ڈاڑھی، سر منڈا ہوا، اس پر عمامہ، عبائے شریف، عصائے مبارک . . . ایک دن کا واقعہ عرض کرتی ہوں . . .

بسم اللہ نے چپکے سے میرے کان میں کہا : ''تماشا دیکھوگی ؟''

میں : (حیران ہو کر) کیسا تماشا ؟

بسم اللہ : دیکھو ۔

یہ کہہ کر مولوی صاحب کی طرف متوجہ ہوئیں ۔ مکان کے صحن میں ایک بہت پرانا نیم کا درخت تھا، مولوی صاحب کو حکم ہوا، اس درخت پر چڑھ جاؤ ۔ (جب بسم اللہ کے نادری حکم بہ تواتر پہنچتے ہیں تو) اب میں نے دیکھا کہ مولوی صاحب بسم اللہ کہہ کر اٹھے،

عبائے شریف کو تختوں کے چوکے پر رکھا ، نیم کی جڑ کے پاس کھڑے ہوئے . . . اوپر چڑھے ۔ پھر حکم کا انتظار کیا (اوپر چڑھنے کا حکم ملتا گیا) اب اگر اور اوپر جاتے تو شاخیں اس قدر پتلی تھیں کہ ضرور ہی گر پڑتے اور جان بحق تسلیم ہو جاتے ۔''

بہرحال لوگوں کی منت سماجت سے مولوی صاحب کو نیچے آنے کی اجازت ملتی ہے ۔ پہلے استعارے اور علامتیں آپ نے دیکھیں ؛ مولوی صاحب کی کھولت ، نیم کے درخت کا پرانا ہونا ، مولوی صاحب کا استعاروں کی زبان میں عشق کی معراج تک پہنچنے کی کوشش کرنا ۔ اب دیکھیے کہ یہی استعارے مولوی صاحب کو فلکِ عشق سے فرشِ خاک تک لاتے ہیں ؛ امراؤ جان ادا لکھتی ہے : ''چپکے بیٹھ گئے ، تسبیح پڑھنے لگے ۔ بیٹھ تو گئے مگر کسی پہلو قرار نہ تھا ۔ چیونٹے آزار شریف میں گھس گئے تھے ، اس سے بہت پریشان تھے[۱] ۔''

عشق میں جو رسوائی ہوتی ہے اور خواری کے جو مرحلے آتے ہیں ، اس کے لیے یہ مضحکہ خیز استعارہ پیدا کرنا کہ ''چیونٹے آزار شریف میں گھس گئے تھے ، اس سے بہت پریشان تھے'' خاص رسوا کا حصہ ہے ۔ احمد فراز نے کیا خوب کہا ہے :

غمِ دنیا بھی غمِ یار میں شامل کر لو
نشہ بڑھتا ہے شرابیں جو شرابوں میں ملیں

آج ہم دار پہ کھینچے گئے جن باتوں پر
کیا عجب کل وہ زمانے کو نصابوں میں ملیں

۲ ۔ خیال افروزی

مغرب کے انشا پردازوں اور نقادوں نے Suggestion کو اسلوب کی وہ صفتِ پراسرار قرار دیا ہے جس کا مفہوم کیتاً دوسروں تک منتقل کرنا

---

۱ ۔ 'امراؤ جان ادا' ، مجلس ترقی ادب لاہور ، صفحات ۱۵۰ تا ۱۵۲ ، (اقتباسات) ۔

قریباً ناممکن ہے ۔ میں نے اس کلمے کا ترجمہ 'خیال افروزی' کیا ہے ۔ یہ اسلوب کا وہ شیوۂ خاص ہے اور نگارش کی وہ شعبدہ گری ہے جس کے اسرار و رموز صرف تخلیقی فن کار کو معلوم ہوتے ہیں ۔ نقاد تو بعض اوقات یہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ہم خیال افروزی کی نشان دہی تو کرسکتے ہیں لیکن یہ نہیں بتا سکتے کہ یہ صنعت کس طرح وجود میں آئی ۔ تخلیقی عمل کا یہ وہ مرحلۂ پراسرار ہے جہاں باریک بین نقادوں کی ژرف نگاہی ، ہنر اور فن کے رموز کے سامنے سپر ڈال دیتی ہے ، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ سر بسجدہ ہو جاتی ہے ۔

نفسیات کے متخصّصین سے اس معاملے میں کچھ مدد ضرور ملتی ہے ، لیکن الجھنیں تمام رفع نہیں ہوتیں ۔ مختصراً یوں کہہ لیجیے کہ جن اشعار میں خیال افروزی موجود ہوتی ہے ، انھیں پڑھ کر یا سن کر انسان متنوع کیفیات سے متاثر ہوتا ہے جن کی پیچیدہ دلالتوں میں مختلف ایمائی اور رمزی کیفیتیں موجود ہوتی ہیں ۔ ان کا تاثر اتنا فوری اور شدید ہوتا ہے اور ان کا شعور (Impact) اتنا برق مثال کہ قاری یا سامع ان رموز کو مورد انتقاد نہیں بناتا ۔ نہ ان دلالتوں اور کیفیتوں کو عقل کی کسوٹی پر کستا ہے ۔ وہ تو گویا آنکھیں بند کر کے کچھ کیفیات اور تاثرات قبول کر لیتا ہے ۔ بعض اوقات نقاد پر شعر کے معنی نازل ہوتے ہیں ۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ فن کار کے ذہن میں ان معانی کی پرچھائیں تک نہ تھی لیکن الفاظ کے سانچوں میں ڈھل کر فکر و تاثر نقاد کو ایسی دنیاؤں کی طرف لے جاتے ہیں جہاں بات کچھ کی کچھ ہو جاتی ہے ۔ نظیری کا یہ شعر پڑھ کر کوئی کہہ سکتا ہے کہ وہ جوہر فرد ، تابکاری اور برقیوں کی اہمیت سے آشنا تھا ؟ لیکن یہ تمام کیفیات اس شعر سے متبادر ہوتی ہیں ۔ یہ وہ معانی ہیں جو قاری پر نازل ہوتے ہیں :

بہ زیر ہر بُنِ مُو چشم روشنیست مرا
بہ روشنائی ہر ذرہ روزنیست مرا

اور غالب کا یہ شعر اب کن حقیقتوں کی نشان دہی کرتا ہے :

سندر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
کاش کہ ادھر ہوتا عرش سے مکاں اپنا

اور یہ شعر تو واقعتاً موجودہ کیفیات کا عکاس ہے :

پہلے تو جس کو دیکھیے تھا رہ نوردِ ماہ
اب لوگ سوئے کوے تمنا چلے تو ہیں

بہ الفاظ دگر یوں کہا جا سکتا ہے کہ خیال افروزی ، شعر کی وہ صفتِ خاص ہے جس سے کام لے کر شاعر گنتی کے الفاظ میں کبھی ان کی صوتی ہم آہنگی سے ، کبھی معنوی تلازموں سے ، کبھی دونوں کے امتزاج سے ، کبھی ایمائی کیفیات سے ایسی دلالتیں پیدا کرتا ہے کہ جو معانی الفاظ سے مترشح نہیں ہوتے ، ان کی جھلک بھی الفاظ کے باطن سے ابھرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے - یہ استعارہ در استعارہ کا چکر نہیں بلکہ تصویر در تصویر اور تمثال در تمثال کا خیال ہے - انھی تمثالوں اور تصویروں کی مرکب کیفیات کے ذریعے اور ان کے تلازموں کی مدد سے قاری اپنے ذوق سلیم ، استعدادِ علمی اور صلاحیتِ فطری کی رہنمائی میں ان منزلوں کی طرف چل نکلتا ہے جو نئی ہیں - الفاظ بہت پیچھے رہ جاتے ہیں ، معانی بہت آگے نکل جاتے ہیں - بات یہ ہے کہ جب کوئی بڑا فن کار ، فکر کو الفاظ میں مقید کرتا ہے تو ایک طبعی لچک اس کے صوتی سانچوں میں موجود ہوتی ہے جو شعر کو پہلودار بناتی ہے - تہہ در تہہ اور پیچ در پیچ اشارے قاری اور سامع کو اپنے اپنے ذوق کے مطابق ان دنیاؤں میں لے جاتے ہیں کہ ایسے متضاد اور مختلف معانی کا ادراک ہوتا ہے جو مطلوبِ شاعر ہو ہی نہ سکتے تھے لیکن فہمِ نقاد کی گرفت میں ہیں - یوں کہہ لیجیے کہ خیال افروزی کے ذریعے شاعر وہ معنی بھی ہم تک منتقل کرتا ہے ، جو طبعاً مطلوب و مقصود نہ تھے - اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ لبریز معانی ، تہہ در تہہ الفاظ اور لچک کے ساتھ کچھ تصورات و افکار پے در پے وابستہ ہوتے چلے جاتے

ہیں جو نئے نئے خیالات و افکار کا سلسلہ پیدا کرتے ہیں ۔ شعر ایک بہانہ ہو جاتا ہے ، دل کہیں کا کہیں پہنچ جاتا ہے ۔ الفاظ میں جو معنی کی تہیں مخفی ہوتی ہیں وہ اسلوب کی لچک داری کی وجہ سے کسی تصور، کسی منظر، کسی بیتی ہوئی یاد کی خاکستر میں ایسی چنگاریاں پیدا کرتی ہیں کہ شعر کسی سوئے ہوئے جذبے یا کسی بھولی ہوئی یاد کو ذہن میں لاتا ہے اور اس طرح نئی ذہنی کیفیات پیدا ہوتی ہیں جن کی دلالتیں سامع اور قاری کے تجربات و واردات سے وابستہ ہوتی ہیں ۔ غالب کا یہ شعر :

تماشا کر اے محو آئینہ داری   تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

مختلف سامعین اور قارئین کے لیے معانی کی مختلف پرچھائیوں کا محور بن جائے گا ۔ کوئی شخص آئینہ داری کی سہانی یادوں سے اپنی یادوں کی محفل سجائے گا ۔ کوئی اس آئینہ داری کے بعد اپنی تمنا کو حرمان میں تبدیل ہوتے ہوئے دیکھے گا ۔ بہرحال بیتی ہوئی داستانوں کی محفلیں سجیں گی اور یاد کے افق پر کہکشانِ تخیل سے نکل کر نئے ستارے ابھریں گے ۔ یہ وہ تصورات ہیں جو فراموشی کا نقاب پہن کر لاشعور کے اندھیروں میں گم ہو گئے تھے ۔ اب بہ اختصار یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہر بڑا فن کار الفاظ کی رمزی اور ایمائی دلالتوں سے کام لے کر معانی کی مختلف سطحوں اور تہوں کی جھلک دکھاتا ہے اور کبھی ان معانیٔ تازہ کا سراغ دیتا ہے جو شاعر کے علم میں نہ تھے ۔

خیال افروزی میں تلمیح کے استعمال کو بہت اہمیت حاصل ہے ۔ اقبال کے ہاں تلمیحات کی کثرت اپنا جواب آپ ہے ۔ 'جوابِ شکوہ' میں منگولوں کی غارت گری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں :

تو نہ مٹ جائے گا ایران کے مٹ جانے سے
نشۂ مے کو تعلق نہیں پیمانے سے

ہے عیاں یورش تاتار کے افسانے سے
پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے

کیوں ہراساں ہے صہیلِ فرسِ اعدا سے
نورِ حق بجھ نہ سکے گا نفسِ اعدا سے

ان اشعار میں تاریخ کی ایک بہت لمبی داستان پس منظر کے طور پر مخفی ہے : ممالکِ اسلامیہ پر تاتاریوں کی یورش ، ایران کی تسخیر ، بلادِ ایران کی تخریب ، بے شمار افراد کی ہلاکت ، مساجد کی بے حرمتی ، معاشری اقدار میں انقلاب ، دودمانِ عباسیہ کا استیصال ، امیر المسلمین مستعصم باللہ کی ہلاکت ، حشیشئین ، نصیرالدین طوسی ، ابن العلقمی کی غداری ، بغداد کی تباہی ، ہلاکو کی غارت گری کی داستانیں ، ایران میں منگولوں کے اس سلسلے کا تختِ سلطنت پر جلوس کرنا ، جسے ایلخان کہتے ہیں ۔ ایلخانی بادشاہوں کا قبولِ اسلام ، غازان ، ایران میں اور عرب میں عالی شان مساجد کی اور عمارات کی تعمیر ۔ اسی دوران کی تیموری شاخ ، ہندوستان کی حکومت ، علم و فن کی قدردانی ، مصوری اور خطاطی کا احیا یہ تاریخی اشارات ہیں ۔ یورش تاتار سے ایران کو نقصان بھی پہنچا ہے اور فائدہ بھی ہوا ہے ۔ کسی ملک کے لوگوں میں نیا خون شامل ہونے سے نسبتاً صحت مند اور قوی اولاد پیدا ہوتی ہے ۔ ایران میں بھی یہی ہوا ۔ پھر چین کی فتح سے تمام چینی علوم و فنون اور تہذیب و ثقافت کے دریچے گویا وا ہوگئے ۔ ایرانیوں اور چینیوں کے تال میل سے فنون لطیفہ بہت متاثر ہوئے ، بالخصوص مصوری ، چنانچہ ایران کا مشہور مصور رضا عباسی خطوط کے پیچ و خم اور استعمال میں چینی مصوروں کی نزاکت کی یاد دلاتا ہے ۔

خیال افروزی کے سلسلے میں انشا کی ایک غزل کے دو شعر سنیے گا :

یہ کون پھوٹ کے رویا کہ درد کی آواز
رچی ہوئی جو پہاڑوں کے آبشار میں ہے

کوئی جو پوچھے تری جان ہے کہاں تو کہیں
ہماری جان ترے موتیے کے ہار میں ہے

پہلا شعر تو گداز کی کیفیتوں کا حامل ہے لیکن دوسرے شعر میں خیال افروزی کا ایک عجیب مقام پیدا ہوا ہے - ہمارے ہاں داستان سرائی کے فن میں جادوگری کی ایک صفتِ مخصوص ہے کہ ساحر ، انسان کو کسی جانور کا روپ دے دیتا ہے یا اس کی جان کو پاؤں کے کسی گھنگرو میں بند کر دیتا ہے ادھر وہ گنگرو کا دانہ پاؤں کے نیچے کچلا گیا اور ادھر متعلقہ آدمی کی جان گئی - 'فسانۂ عجائب' میں اور 'الف لیلہ' کی داستانوں میں یہ مقامات آپ کو اکثر ملیں گے - انشا کے اس دوسرے شعر میں معلوم ہوتا ہے کہ محبوب نے اپنی شعبدہ گری سے اور دیدہ وری سے عاشق کی جان اپنے گلے کے موتیوں کے ہار میں بند کردی ہے - تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ اگر گلے میں پھول ابھی کلیوں کی صورت میں ہے تو معلوم ہوا کہ محبوبیت کی وہ تمام ادائیں قائم ہیں جسے اچھوتا پن کہتے ہیں - اگر کلیاں پھول بن چکی ہیں اور پھول بھی مرجھا گئے ہیں تو معلوم ہوا کہ محبوبہ نے ان پھولوں سے وہ کام لے لیا ہے جو مطلوب عاشق تھا - اسی لیے انشا نے کہا ہے کہ ہماری جان تیرے موتیے کے ہار میں ہے کہ جب تک کلیاں نظر آتی رہیں ، ہم زندہ ہیں کہ تو اچھوتی ہے اور جہاں کلیاں پھول بن جائیں ، وہیں ہماری جان ، جوشِ رقابت اور فرطِ حسد سے نکل جاتی ہے کہ کوئی بارگاہِ ناز میں بہرہ یاب ہو چکا - غور کر لیجیے اس ایک شعر کے سہارے کتنے شعر ذہن کے اُفق پر ابھرتے ہیں - فانی کا مطلع یاد آتا ہے :

ادا سے آڑ میں خنجر کی منہ چھپائے ہوئے
مری قضا کو وہ لائے دلھن بنائے ہوئے

رسم ہے کہ رونمائی (شادی کے بعد) ایک صورت یہ بھی ہوتی ہے کہ دو عورتیں دو خنجروں سے محبوب کے چہرے کے گرد ایک محراب بناتی ہیں اور اسی محراب عبادت سے عاشق یا دولھا ، محبوبہ یا بیوی کو دیکھتا ہے - فانی کے مندرجۂ صدر شعر سے وزیر کے اس شعر کی طرف دھیان جاتا ہے :

یار پیشانی و ابرو پہ ملے گا افشاں
آج محراب عبادت میں چراغاں ہوگا

بات سے بات نکلتی چلی آتی ہے اور ذہنی اُفق پر روشنی کے دریچے سے کھلتے چلے جاتے ہیں ، یہاں تک کہ جس چیز کو نفسیات میں کیفیت ایتلافِ افکار کہتے ہیں ، اس کے ذریعے ہمیں یہ اشعار بھی یاد آتے ہیں :

دل نہیں تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار
اس چراغاں کا کروں کیا ، کارفرما جل گیا

پھیلتے ہوئے افق کے کنارے پر ناصر کاظمی کا یہ شعر ایک کم تاب ستارے کی طرح ضوفشانی کرتا ہے :

یاد ہے یہ چراغاں ناصر
دل کے بجھنے کا سبب یاد نہیں

آپ غور کریں گے تو معلوم ہوگا کہ ان تمام اشعار میں روشنی ، رنگ اور خوشبو کے عناصر موجود ہیں ۔ تلازماتِ خیال کے اعتبار سے یہ تینوں چیزیں بہت اہم ہیں اور معمولی نفسیات داں بھی جانتا ہے کہ پچھلی یادوں کو تازہ کرنے میں نکہت و رنگ و نور کا عنصر بہت دخیل ہوتا ہے ۔ غالب کو بھی سائے اور چاندنی کے امتزاج نے ذہناً کہیں کا کہیں پہنچا دیا تھا :

باغ پا کر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایۂ شاخ گل افعی نظر آتا ہے مجھے

ایک طرف سایۂ شاخ گل کی یہ کیفیت اُفق ذہن پر ستارے کی طرح لرزتی ہے تو دوسری طرف آرزو کا یہ شعر تضاد کے رنگ میں یاد آتا ہے :

گورا گورا ان کا مکھڑا چاندنی کا جیسے پھول
دیکھتے ہی دیکھتے آنکھوں میں ٹھنڈک آ گئی

میر حسن اردو شعرا میں اس اعتبار سے ایک ممتاز مقام رکھتے ہیں کہ انھوں نے نکہت و رنگ و نور سے ، بالخصوص روشنی کے ہر روپ سے یادوں کے

خوابیدہ جادو جگائے ہیں اور ایسے ایسے نقشے جمائے ہیں کہ جی جانتا ہے۔ لیجیے بات پھول سے شروع ہوئی تھی اور داغ کے ان شعروں پہ ختم ہوئی :

حرم و دیر میں پتھرا گئیں دونوں آنکھیں
اتنے جلوے نظر آئے ہیں کہ جی جانتا ہے

اسی سلسلے میں آدمی کا ذہن اس طرف راغب ہوتا ہے کہ کیا ہمارے فن کاروں نے شخصیت کے مختلف روپ دکھانے کے لیے دل اور جی میں فرق کیا تھا؟ اور کیا داغ کے ہاں 'دل جانتا ہے' کی بجائے 'جی جانتا ہے' ایک شعوری انتخاب ہے، کیونکہ پرانی غزل 'جی جانے ہے' کی ردیف میں ملتی ہے۔ مومن، غالباً شخصیت کے دو پہلوؤں کے جلوے دکھاتے ہوئے کہتا ہے :

ہنستے جو دیکھتے ہیں کسی کو کسی سے ہم
منہ ڈھانپ ڈھانپ روتے ہیں کس بیکسی سے ہم

ٹھانی تھی دل میں اب نہ ملیں گے کسی سے ہم
پر کیا کریں کہ ہو گئے لاچار جی سے ہم

یہاں غور فرمائیے، ٹھاننے والا کہ تفکر کے عنصر کو ظاہر کرتا ہے، دل ہے اور جو مجبور و لاچار ہوتا ہے، وہ جی ہے۔ کیا ظفر نے شخصیت کی اسی دولختی کی طرف اشارہ کر کے کہا تھا؟

تم کو اس بن اگر آرام نہیں تم جانو
اور حضرت دل ہمیں کچھ کام نہیں تم جانو

انشا کا ایک قطعہ اسی سلسلے میں یاد آ گیا۔ اگرچہ میں اس کی کوئی عقلی توجیہ نہیں پیش کر سکتا :

آسودہ ترے کشتۂ نظارہ جہاں ہیں
کیونکر نہ ہو واں خاطر احباب شگفتہ

کوسوں تلک اس دشت میں قدرت سے خدا کی
ہے پیش نظر نرگسِ شاداب شگفتہ

ان کی قلم اے آہ زمیں پھوڑ کے نکلے
ہر شاخ پہ ہے دیدۂ بے خواب شگفتہ

میں خیال افروزی کے تلازمے دکھا رہا ہوں کہ بات کہاں سے چلتی ہے اور کہاں پہنچتی ہے ! ہم دل اور جی تک آئے تھے کہ خاطر کا لفظ بھی ایک جوہرِ نایاب کی طرح ہمارے ہاتھ لگا اور ان شعروں کی طرف ذہن راجع ہوا :

زاہد کا دل نہ خاطر مےخوار توڑیے
سو بار توبہ کیجیے ، سو بار توڑیے

اور ذوق نے اس شعر میں خاطر جمعی کے لیے کس حرماں کا اظہار کیا ہے ؟

ذوق کیونکر ہو اپنا دیواں جمع
کہ نہیں خاطرِ پریشاں جمع

مختصر یہ ہے کہ جہاں خیال افروزی نظر آئے گی ، وہاں بالعموم رنگ ، نور ، نکہت اور اس قسم کے تلازمے کسی نہ کسی روپ میں پس منظر میں قائم ہوں گے ۔ اگرچہ ضروری نہیں کہ جہاں یہ تلازمے قائم ہیں ، وہاں خیال افروزی بھی ضرور موجود ہو ۔ مثال کے طور پر انشا کے ہاں بہت دور جا کر نور کا عنصر اور خوشبو کی مہک اشعار میں اپنے آپ کو سموتے ہیں :

ہے اور کوئی ایسا جس میں یہ پھبن نکلے
سج دھج اسے کہتے ہیں ، بے ساختہ پن نکلے

یوں تن وہ نمایاں ہے پیراہن آبی سے
جوں دھوپ کواڑوں سے آئینے کے ، چھن نکلے

شبنم میں جو ٹک رکھ دوں میں اس کے ڈوپٹے کو
مہتاب کی چادر سے خوشبوے سمن نکلے

افشاں کا وہ عالم ہے اس چاند کے مکھڑے پر
جوں وقت سحر انشا سورج کی کرن نکلے

۳ - تصویریت

تصویریت میں نے انگریزی اصطلاح Picturesqueness کا ترجمہ کیا ہے - اس کا مفہوم مجملاً یہ ہے کہ فن کار اصلاً قوت بصارت سے کام لے کر جن چیزوں کو ہم تک منتقل کرنا چاہتا ہے ، انھیں سلسلۂ تصاویر کی شکل میں دیکھتا ہے - جو لوگ سینما کے کھیل کے لیے منظر نامہ (Scenario) لکھتے ہیں ، وہ جانتے ہیں کہ جذبات ہوں یا افکار ، اچھا منظر نگار انھیں تصویروں کی صورت میں دیکھتا ہے اور اس کے لیے وہ استعارے سے بھی کام لیتا ہے لیکن زیادہ تر یہ ہوتا ہے کہ اس کے ادراک کی تمام قوتیں اور اس کے حواس کی تمام صلاحیتیں گویا بصارت کو اپنا محور بنا لیتی ہیں اور اسی محور پہ ہر چیز گھومتی ہے - خود بصارت انسان کے حواس پنجگانہ کی علامت ہے - چیخاف کے الفاظ میں مصنف (اعلیٰ درجے کا فن کار) چیزوں کو چکھتا ہے ، سونگھتا ہے ، چھوتا ہے ، سنتا ہے اور دیکھتا ہے - حواس کی تمام قوتوں کی یکجائی سے بعض اوقات التباس بھی پیدا ہوتا ہے کہ دیکھنے والی چیز خوشبو کا روپ دھارتی ہے اور خوشبو نغمہ بن جاتی ہے - اس سے پہلے بادلیئر کے سلسلے میں اس کیفیت سے بحث کی جا چکی ہے جسے بجنوری نے اختلالِ حواس کہا ہے لیکن جو درحقیقت تمام حواس کا ایسا امتزاج ہے جس میں ہر حس اپنا اپنا کام کرتی ہے - ہاں ، کبھی کبھی یہ ہوتا ہے کہ ادراکات میں حواس دھوکا کھاتے ہیں اور حواس کب دھوکا نہیں کھاتے ؟ کیا ریل گاڑی متوازی پٹڑیاں ہمیں افق کے قریب چھوٹی ہوتی ہوئی اور گم ہوتی ہوئی نہیں نظر آتیں ؟ اس لیے شاعر حواس کے التباس کی بھی پرواہ نہیں کرتا اور اسے بھی امتزاج ہی سمجھتا

ہے ۔ مختصر یہ ہے کہ تصویریت میں جو کچھ فن کار کو کہنا ہے وہ تمثالوں اور پیکروں کے ذریعے یعنی تصویروں کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے ۔ فکر اور جذبے کی آمیزش جوں کی توں موجود ہوتی ہے لیکن کیفیتِ مطلوب کا انتقال بصری راستوں سے ہوتا ہے ۔ لیکن جیسا کہ واضح کیا جا چکا ہے ، تصویروں میں باقی حواسِ خمسہ کی تمثالات بھی شامل ہیں ۔ یہ صفت تخیل کے ابتدائی کارناموں میں سے ہے ، یعنی یہ وہ مقام ہے جہاں تخلیقی جوہر ، پیکر تراشتا ہے ، بے شک پیکر تراشی بڑی بات ہے ، کرامات ہے ، طلسمات ہے ۔ لیکن جس جوہر نے خیال افروزی کی سی چیز تخلیق کی تھی ، اس کے بائیں ہاتھ کا کرتب ہے ۔ چند ملی جلی تصویریں دیکھیے :

غالب :

مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کے مرے نالے غزل خواں ہوگئیں
نیند اس کی ہے، دماغ اس کا ہے، راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہوگئیں

گھر میں گیا تھا جو ترا غم اسے غارت کرتا
وہ جو ہم رکھتے تھے اک حسرت تعمیر ، سو ہے

نے تیر کماں میں ہے ، نہ صیّاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

ہے تیوری چڑھی ہوئی اندر نقاب کے
ہے اک شکن پڑی ہوئی طرف نقاب میں

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں

ہم سے کھل جاؤ بوقت مے پرستی ایک دن
ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذر مستی ایک دن

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

باوجودِ یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغانِ شبستانِ دلِ پروانہ ہم

'نسخۂ حمیدیہ' کے قصیدے کا مطلع ہے :

فیض سے تیرے ہے اے شمع شبستان بہار
پرِ پروانہ چراغاں ، دل بلبل گلزار

غالب سے ایسی مثالیں کثرت سے دی جا سکتی ہیں ۔ راقم السطور نے اس سلسلے میں جس قدر محنت سے کام لیا جا سکتا تھا ، لیا ہے اور اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ تصویریت کی مثالیں انیس اور دبیر سے قطع نظر انشا کے

ہاں نہایت خوبصورت ، بھرپور ، جامع اور مکمل ملیں گی ۔ اس کی مشہور غزل کا مطلع تو سب جانتے ہیں :

کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں
بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیّار بیٹھے ہیں

لیکن یہ شعر بھی کم نہیں :

نہ چھیڑ اے نکہتِ باد بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹھکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں

انشا کے کلام سے جستہ جستہ جو گوہرِ مقصود ہاتھ آئے ، وہ پیش خدمت ہیں :

پرتو سے چاندنی کے ہے صحن باغ ٹھنڈا
پھولوں کی سیج پر آ کر دے چراغ ٹھنڈا

مے کی صراحی ایسی لا برف میں لگا کر
جس کے دھوئیں سے ہووے ساقی دماغ ٹھنڈا

ہے باندھا سینہ کے تار کا جھولا
کیوں نہ لے جھوٹے یار کا جھولا

نکہتِ گل کے جھولنے کے لیے
ہے نسیمِ بہار کا جھولا

چل نہ امریوں میں جھولیں ، ہیں درختوں کی ہوا
چھا گئی کالی گھٹا ، ہے تیرہ بختوں کی ہوا

متھرا میں کس کی آئی یہ ساچق کہ رات کو
جھک جھک پڑی خوشی سے ہر اک گام بن کے شاخ

سونے کے تھے درخت نئے لاکھوں ان کے ساتھ
گڈوں کے پھل تھے ، تاروں کے پھول اور کرن کی شاخ

سو سو طرح کی شکل دکھاتا ہے کیا کروں
عکسِ شگوفہ ہے جو پڑا آبشار پر

اشجار جھومتے ہیں پڑے صحن باغ میں
تاک اینڈتے ہیں مست پڑے جوئبار پر

عجب سرچشمۂ مہتاب سے تھی آگ پانی پر
سنایا چاندنی نے آج دیپک راگ پانی پر

پری کی شکل اک راتوں کو یاں دیتی ہے دکھلائی
پڑی پھرتی ہے اکثر دوڑتی اک آگ پانی پر

پل ہے جھمکڑی چاند سے مکھڑے کی ، واچھڑے
کچھ اور ہی ہے جس سے لبِ بام کو فروغ

لبیک اک نعرۂ نورانی کھینچ کر
بخشا ہے ہم نے جامۂ احرام کو فروغ

شترانے مینہ کے ہیں یاں بادل گرج رہے ہیں
نقارے سے فلک پر کچھ آج بج رہے ہیں

یہ نگہ ، یہ منہ ، یہ رنگت ، یہ مسی ، یہ لعل خنداں
غضب اور تس پہ لینا یہ زباں بہ زیر دنداں

ضعف آتا ہے دل کو تھام تو لو
بولیو مت بھلا سلام تو لو

ہم صفیرو چھٹو گے، مت تڑپو
دم ابھی آ کے زیرِ دام تو لو

اک نگہ پہ بکے ہیں انشا آج
مفت میں مول اک غلام تو لو

حسرت کے یہ شعر یاد آتے ہیں :

پوچھتے ہیں وہ جاں نثاروں کو
تم بھی حسرت اٹھو سلام کرو

وہ خواب ناز میں تھے اور نہ تھے اسے شوق پا بوسی
نہ سمجھی پستیٔ ہمت تری اس لطف ایما کو

اور غالب کا یہ شعر :

ہم نے مانا کہ کچھ نہیں غالب
مفت ہاتھ آئے تو برا کیا ہے

ریاض کا یہ شعر بھی شنیدنی ہے :

کعبہ سنتے ہیں کہ گھر ہے بڑے داتا کا ریاض
زندگی ہے تو فقیروں کا بھی پھیرا ہوگا

انشا :

برق شعلہ زن چمکی ابر بھی خروشاں ہے
گرم اس گھڑی ساقی بزم دُرد نوشاں ہے

نکہت بہار آئی اب جنوں کی ہے شورش
عشق شیشۂ دل میں مثل بادہ جوشاں ہے

کیوں نہ وہ شوخ مجھے کھینچ کے سمرن مارے
میں نے بھی پھول کئی جانب چلمن مارے

☆ ☆ ☆

---

۱ - رنگین نے یہ شعر اسی طرح نقل کیا ہے ۔

باب دہم

انداز کی جمالیاتی صفات

(۱) ترنم (۲) نغمہ

۱ - ترنم

ترنم اور نغمے کے مفہوم کی توضیح کے لیے کچھ نہایت ضروری ابتدائی باتوں پر غور کرنا پڑے گا۔ راقم السطور نے مدت ہوئی ''اردو میں ''حروفِ تہجی کی غنائی اہمیت'' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا جو 'مخزن' میں شائع ہوا تھا کہ محبی حامد علی خاں صاحب کی ادارت میں طبع ہوتا تھا۔ اس کی تلخیص یہ ہے:

اردو میں حروف تہجی کی ترتیب پر غور کرنے سے ظاہر ہوگا کہ ان کی سلسلہ بندی یا گروہوں کی تعیین بیشتر مخارجِ صوتی کے اعتبار سے ہے۔ لیکن یہ سوال فوراً پیدا ہوتا ہے کہ کسی ایک گروہ یا سلسلے میں حروف کی جو ترتیب معین کی گئی ہے اس کی بنیاد بھی مخارجِ صوت پر ہے یا نہیں؟ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ایسا نہیں ہے بلکہ اس کے خلاف ہر سلسلے اور گروہ کی اندرونی ترتیب غنائی ہے۔ بالفاظ دیگر یوں کہہ لیجیے کہ ہر سلسلہ یا گروہ مخارجِ صوت کے ایک خاص دائرے سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن اس گروہ کے حروف کی اندرونی ترتیب اس طرح کی گئی ہے کہ ہر حرف کو ایک سُر مان لیا گیا ہے۔''

ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی سات بنیادی سُروں کو پہچانتی ہے۔

جسے اصطلاح میں سرگم کہتے ہیں ؛ یعنی کھرج ، رکھب ، گندھار ، مدھم، پنچم ، دھیوت اور نکھاد ۔ اُنھی سُروں کو ''سارے ، گا،ما ، پا دھا نی'' کہا جاتا ہے ۔ یہ سات سُر پنڈتوں نے سدھ سُر تسلیم کیے ہیں کہ سنسکرت میں سدھ یا شدھ کے معنی پاک اور خالص کے ہیں ۔ ان سات سدھ سُروں کے علاوہ پانچ سُر سنگیت میں اور بھی پہچانے جاتے ہیں جن کو اصطلاح میں وکرت یا اپنی جگہ سے ہٹا ہوا کہتے ہیں ۔ ان پانچ میں سے چار سُر اپنے مقامِ صوت سے گرتے ہیں اور ایک سُر بجائے گرنے کے کچھ سُرتیاں چڑھ گیا ہے ۔ مقامِ صوت سے گرے ہوئے چار سُر کومل کہلاتے ہیں جن کے معنی نرم اور نازک ہیں ۔ چڑھا ہوا سُر تیور کہلاتا ہے جس کے معنی تیز کے ہیں ۔ اُترے ہوئے چار سُروں کے نام یہ ہیں : کومل رکھب ، کومل گندھار ، کومل دھیوت اور کومل نکھاد ۔ چڑھا ہوا سُر تیور سدھم کہلاتا ہے ۔ پنڈتوں نے سدھ سُروں کو اس اعتبار سے کہ کومل سُروں کے مقابلے میں چڑھے ہوئے ہیں ، تیور کہہ کر بھی پکارا ہے ۔ یہ پانچ سُروں کی داستان ہوئی ۔ باقی جو دو سُر رہ گئے ہیں ؛ یعنی کھرج اور پنچم ، یہ سنگیت میں نہ اُترتے ہیں ، نہ چڑھتے ہیں ؛ اس لیے ان کو اچل کہتے ہیں ، یعنی جو اپنی جگہ سے نہ ہلے ۔

سُروں کی اس تقسیم پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ سنگیت یا موسیقی درحقیقت فقط ایک تیور سُر کو پہچانتی ہے ؛ یعنی تیور مدھم یا کڑی مدھم ۔ باقی تمام سر سدھ ہیں یا کومل ہیں اور اگر مدھم کے علاوہ کسی کو تیور کہا جاتا ہے تو وہ نسبتاً کہا جاتا ہے ۔

میں نے عرض کیا تھا کہ حروف تہجی کے گروہوں کی اندرونی ترتیب غنائی ہے ؛ یعنی مان لیا گیا ہے کہ ہر گروہ کا ہر حرف ایک سُر ہے ۔ اب ان گروہوں کی سُروں کی ترتیب دیکھیے : الف کو چھوڑ دیجیے کہ حرفِ علت ہے اور حرف علت سے جدا گانہ بحث ہوگی ۔ پہلا گروہ دیکھیے ب پ ت ٹ ث ۔ مان لیجیے کہ یہ سُر ہیں تو فوراً واضح ہوگا کہ ب سدھ ہے ، پ تیور یا چڑھا ہوا سُر ہے ، ت کومل یا اُترا ہوا سُر ہے ، ٹ

بہت چڑھا ہوا یا اَت تیور سُر ہے ، ث بہت اُترا ہوا یا اَت کومل سُر ہے ۔ ح چ ح خ میں جیم سدھ ہے ، چ تیور ہے ، ح کومل ہے ، خ اَت تیور ہے ۔ د ڈ ذ میں د سدھ ہے ڈ تیور ہے اور ذ کومل ہے ۔ ر ڑ ز ژ میں ر سدھ ہے ، ڑ تیور ہے ، ز کومل ہے اور ژ اَت تیور ہے ۔ س ش سدھ اور تیور ہیں ۔ صرف انھی مثالوں پر اکتفا کرتا ہوں ۔ اب معلوم ہو چکا ہوگا کہ ہر گروہ میں غنائی ترتیب یہ ہے : سدھ تیور یا سدھ ، تیور ، کومل پھر اَت سر ، اَت کومل ۔ بہرحال آپ دیکھیں گے کہ یہ ترتیب ہر جگہ ملحوظ ہے۔ اب سنگیت کی سُروں اور حروف تہجی کی سروں میں ایک نمایاں فرق بھی ظاہر ہوا اور وہ یہ کہ جہاں سنگیت فقط سدھ اور کومل سُروں کو پہچانتی ہے اور فقط ایک سُر کو یعنی مدھم کو تیور مانتی ہے ، وہاں اُردو ہر گروہ میں علیحدہ علیحدہ سدھ اور تیور رکھتی ہے اور بعض گروہوں میں کومل اور اَت کومل اور اَت تیور سروں کو بھی پہچانتی ہے اور شاید اس اعتبار سے اُردو کے حروف تہجی تمام مشرق زبانوں سے زیادہ ارتقا یافتہ ہیں کہ اَت تیور کی شکلیں اس میں سب سے زیادہ ہیں ؛ مثلاً ٹ ڈ ڑ ۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض گروہ ایسے ہیں جن میں فقط سدھ اور تیور سُر ہیں ۔

یہ ظاہر ہو چکا ہے کہ سنگیت میں دو سُر یعنی کھرج اور پنچم اَچل ہیں ۔ اُردو کے حروف تہجی میں بھی دو سُر اَچل ہیں : ایک ل اور دوسرا مِ ن ۔ مِ ن کو میں نے ایک سُر اس لیے مانا ہے کہ تبادلۂ حروف کے قانون کے مطابق یہ ہمیشہ ایک دوسرے سے آنکھ مچولی کھیلتے آئے ہیں ۔ انبہ اور آم ، انبالہ اور امبالہ ، یہ سب م ن ہی کے کرتب ہیں ۔ لیکن اگر آپ کو یہ توجیہ پسند نہ آئے تو آپ یوں کہہ سکتے ہیں کہ سنگیت کے دو اَچل سُروں کے مقابلے میں حروف تہجی میں تین سُر اَچل ہیں ۔

آپ آگاہ ہوں گے کہ صدا یا آواز کی دو بنیادی قسمیں ہیں ؛ ایک صدائے مطلق یا آوازِ صرف یا آوازِ محض ۔ یہ وہ آواز ہے جس کا تناسب

معیّن نہیں اور جس کے تموّجات کی گنتی نہیں کی جا سکتی ۔ مثلاً گولہ پھٹنے کی آواز ، بجلی کی کڑک ، بادل کی گرج ، یہ تمام آوازِ صرف یا آوازِ محض کی مثالیں ہیں ۔ اس کے مقابلے میں صدائے موسیقی وہ ہے جو ہمیشہ متناسب اور متواتر اثر پیدا کرتی ہے ۔ متناسب کے معنی یہ ہیں کہ صدا کے پیدا ہونے سے جو صوتی لہریں یا تموّجات پیدا ہوں ، ان کا درمیانی فصل ہمیشہ ایک نسبت پر قائم رہے ۔ تمام سُرتیاں موسیقی کی صدائیں ہیں ۔ اس اعتبار سے حروف تہجی کو سُریں تسلیم کر لیں تو ماننا پڑے گا کہ ان کی ایک تکرارِ خاص سے نغمہ پیدا ہوگا ۔ یہ عرض کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اُردو شاعری میں غنائی ترتیب کو ملحوظ رکھتے ہوئے نغمے کا رنگ پھیکا ، مدھم یا نازک ہوسکتا ہے ؛ یا شوخ ، تیکھا ، تیز اور روشن ۔ اب شاید یہ کہنے کی ضرورت باقی نہیں رہی کہ کومل سُروں کے بیش تر استعمال سے لطیف ، نازک اور نفیس دھنیں پیدا ہوتی ہیں ۔ ہرچند کہ اُردو میں حروف تہجی کو سُر مان لینے کے بعد ہم اصولاً فقط اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ کومل حروف سے نغمے یا ترنم کا لطیف پہلو جھلکے گا اور تیور حروف ، نغمے کے شوخ اور روشن پہلوؤں کی طرف رہنمائی کریں گے ، لیکن یہ بات کہے بغیر رہا نہیں جا سکتا کہ شاید لطیف ترین جذبات اپنے اظہار کے لیے کومل سُروں کا تقاضا کرتے ہیں اور شدید اور تیکھے جذبات طبعاً تیور اور ات تیور سُروں کا قالب ڈھونڈتے ہیں ۔ اب میں اُردو شاعری میں کومل ، تیور اور ات تیور اور سدھ سُروں کی تکرار سے جو شکل پیدا ہوتی ہے ، اس کی کچھ مثالیں پیش کرتا ہوں ۔ آپ اس پر بھی غور کرتے جائیے کہ کومل سُروں کے ذریعے سے کس قسم کے جذبات اور تیور سُروں سے کس قسم کی واردات کا اظہار کیا گیا ہے :

سُدھ سُر

مصحفی :

بچا گر ناز سے تو اس کو پھر انداز سے مارا

سدھ اور کومل

کوئی انداز سے مارا تو کوئی ناز سے مارا

غزل سنتے ہی میری یہ مغنّی کی ہوئی حالت
کہ اس نے ساز مارا سر سے اور سر ساز سے مارا

یہاں تک ساز داری تھی لکھی دشمن کے طالع میں
ہمیں بدنام کر کے طالعِ ناساز سے مارا

سدھ اور تیور سُر

شب وہ ان آنکھوں کو شغل اشکباری دے گئے
لے گئے خواب ان کا اور اختر شماری دے گئے

خواب و خور، صبر و سکوں یک بار سب جاتا رہا
بے قرار اپنے کو کیسی بے قراری دے گئے

گر ہوا عزم سفر ان کا سحر، پھر مصحفی
وقت شام آ کر مجھے اپنی کٹاری دے گئے

ساقی شراب لایا، مطرب رباب لایا
مجھ پر تو اک قیامت عہد شباب لایا

نا معلوم:

بزم نظارہ ہے پھر آج سراپا گستاخ
جلوہ بے باک، نگہ شوخ، تماشا گستاخ

ناز بے جا سے بڑھی جاتی ہے شان ابرام
لو ہوا جاتا ہے عنوان تقاضا گستاخ

تیور

انیس :

کیا کیا چمک دکھاتی تھی سر کاٹ کاٹ کے
تنتی تھی کیا تنوں سے زمیں پاٹ پاٹ کے

پانی جو تھی پئے ہوئے وہ گھاٹ گھاٹ کے
دم اور بڑھ گیا تھا لہو چاٹ چاٹ کے

بے نظیر شاہ :

بہار آئی اک دھوم سی مچ گئی
عروس چمن رنگ میں رچ گئی

شگوفے لگے شاخ پر پھوٹنے
عنادل کے چھکے لگے چھوٹنے

یہ عالم جو دیکھا تو شکل کتاں
ہوا پارہ پارہ دل عاشقاں

ان اشعار میں آنچل سُروں کی بہار بھی دیکھیے :

دل کو تری دزدیدہ نظر لے کے گئی ہے
اب یہ نہیں معلوم کدھر لے کے گئی ہے

جب لے کے گئی ہے مجھے تا کوے ملامت
مجبوری دل خاک بسر لے کے گئی ہے

زیادہ مثالوں سے اجتناب کرتا ہوں ۔ آپ خود اب اُردو کے اشعار سامنے رکھ کر حروف تہجی کی اس اہمیت پر غور فرمائیں گے تو زیادہ مناسب ہوگا ۔ البتہ ایک اشتباہ اس مرحلے ہی پر رفع ہو جانے تو بہتر ہے ۔

سدھ تیور کومل کی ترتیب سے ممکن ہے یہ شبہہ پیدا ہو کہ اردو کے حروف تہجی میں تیور ، سدھ سے جتنا چڑھا ہوا ہے ، کومل اس سے دگنا اُترا ہوا ہے یا بالفاظ دیگر یہ خیال پیدا ہو کہ سُر قائم کرتے وقت تیور کو سدھ اور کومل کے درمیان رکھا جائے گا ۔ یہ مغالطہ ہے ۔ دراصل تیور ، سدھ سے جتنا چڑھا ہوا ہے، کومل اتنا ہی اُترا ہوا ہے یعنی سدھ سُر، کومل اور تیور سُروں کے درمیان واقع ہے ۔ اصطلاح میں اس کا فصل اور اس کی نسبت کومل اور تیور سے یکساں ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ جن اشعار میں تیور سُروں کی کثرت ہوتی ہے ، وہاں سدھ سُرتیاں بھی کومل کی شکل اختیار کر لیتی ہیں ۔ البتہ کومل اور تیور کبھی میل نہیں کھاتے اور ان کا فصل ہمیشہ یکساں رہتا ہے ۔ جو اشعار اُوپر لکھے گئے ہیں ، ان پر اسی اعتبار سے غور فرمائیے گا ۔

اب جو ہم اس مرحلے پر آ پہنچے ہیں تو یہ سوال خود بخود پیدا ہوتا ہے کہ اُردو میں دواوین کی ترتیب ، جو حرف آخر کے اعتبار سے کی گئی ہے ، وہ کسی مخصوص غنائی پہلو کی طرف اشارہ نہیں کرتی ۔ یہ تو ظاہر ہے کہ دواوین کی یہ ترتیب کسی اصول پر قائم ہے ۔ قیاس چاہتا ہے کہ وہ اصول غنائی ہو کہ حروفِ تہجی کی ترتیب کے اعتبار سے ہم آہنگ ہے ۔ گمان ہوتا ہے کہ جس طرح اُردو کے بیش تر شاعر حروف تہجی کی غنائی اہمیت سے بتدریج بے خبر ہوتے چلے گئے ۔ اسی طرح دواوین کی ترتیب اپنے اصول سے ہٹ کر روایت پر مبنی ہوتی چلی گئی ۔ ورنہ اصول ضرور یہی ہوگا کہ آخری حرف نہ صرف اس بات کی طرف اشارہ کرے گا کہ کسی غزل کے بیش تر سُر سدھ ہوں گے ، یا تیور ، یا کومل ، بلکہ یہ بھی بتائے گا کہ کسی خاص سُر کی تکرار زیادہ ہوگی ۔ فارسی میں نظامی کا دیوان غزلیات اگر وہ مجہول نہیں ہے تو بیش تر اسی اصول پر مبنی ہے اور امیر خسرو کے دیوانوں میں بھی یہی اصول کم و بیش کارفرما نظر آتا ہے ۔ اُردو شاعروں کے ہاں بھی یہ کھیل بڑی کاریگری سے کھیلا گیا ہے ۔

مثال کے طور پر میں فقط غالب کی بعض غزلوں کے مطلعے لکھتا ہوں جن میں آخری حرف غزل وادی سر ہے یعنی بہت جھلایا جاتا ہے :

بلا سے ہیں جو یہ پیش نظر در و دیوار
نگاہ شوق کو ہیں بال و پر در و دیوار

لرزتا ہے مرا دل زحمت مہر درخشاں پر
میں ہوں وہ قطرۂ شبنم کہ ہو خار بیاباں پر

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

مصحفی کی یہ غزلیں بھی ملاحظہ ہوں :

یہ دلی کا نقشہ سنوارا زمیں پر
کہ جا عرش کو لا اُتارا زمیں پر

ہم نے لٹا دیا ہے گھر بار تیری خاطر
بیٹھے ہیں ہم پہن کر زنار تیری خاطر

اب حروف علت کو لیجیے ؛ حروفِ علت یعنی ا ، و ، ی درحقیقت اُردو شاعری میں وہی حیثیت رکھتے ہیں جو سنگیت میں ٹھاٹھ ۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ پنڈتوں نے لکھا ہے کہ سنگیت کے تین گرام ہیں یعنی کھرج گرام ، گندھار گرام اور مدھم گرام ۔ اور ان تمام گراموں میں سات سُروں کے سلسلہ وار یا معین چڑھاؤ اُتار کی مختلف شکلوں . . سے تمام راگ پیدا ہوتے ہیں ؛ یعنی سا رے گا ما پا دھا نی اور سا نی دھا پا ما گا رے سا ۔ اسی چیز کو آج کل ٹھاٹھ کہتے ہیں ۔ جب کسی راگ یا راگنی کے سُر دریافت کرنے مقصود ہوں تو پہلے اس کا ٹھاٹھ دریافت کرتے

ہیں۔ چونکہ تمام راگ ٹھاٹھوں ہی سے استخراج کیے جاتے ہیں، اس لیے ان کا جنک ہونا ضروری ہے۔ لہٰذا لازم ہوا کہ وہ سمپورن ہوں یعنی ان میں سات سُر پائے جائیں۔ اب یہ امر ملحوظ رکھیے کہ اصولاً اُردو شاعری میں حروفِ علت کو ٹھاٹھ کی علت معیّن کرنے کے لیے استعمال کرنا چاہیے۔ ردیف پر جو اس قدر زور دیا جاتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ ردیف کے حروفِ علت ساری غزل کا ٹھاٹھ بناتے ہیں اور اس بات کی طرف راہ نمائی کرتے ہیں کہ کون سا حرف علت جھلایا جائے گا جس سے ٹھاٹھ کی شکل پیدا ہوگی۔ اُردو کے اکثر شاعر اس نکتے سے آگاہ ہیں اور ردیف کے حروف علت کے ذریعے ٹھاٹھ کی شکل دکھاتے ہیں۔ مثلاً :

بچا گر ناز سے تو اس کو پھر انداز سے مارا

مصحفی کی اس غزل میں ردیف کا آخری حرف 'ا' ہے کہ حرف علت ہے اور ساری کی ساری غزل میں بار بار جھلایا گیا ہے۔ اس لیے یہ کہنا جائز ہے کہ یہ غزل 'ا' ٹھاٹھ کی ہے۔ اس کے سُر، جیسا کہ آپ پہلی مثالوں میں دیکھ چکے ہیں، سدھ ہیں اس لیے غنائی اصطلاح میں کہا جائے گا کہ یہ سدھ سُروں میں 'الف' ٹھاٹھ کی غزل ہے :

ساقی شراب لایا مطرب رباب لایا
مجھ پر تو اک قیامت عہدِ شباب لایا

دل درد و غم کی اس کے آخر نہ تاب لایا
یہ ہر گھڑی کا رونا قہر اور عذاب لایا

مصحفی کی یہ غزل تیور سُروں میں 'ا' ٹھاٹھ کی غزل ہے :

یہ چاک گریباں تو داماں سے گزرا
میں شوریدہ ایسے گریباں سے گزرا

———

داغ کی غزل :

نہیں معلوم اک مدت سے قاصد حال کچھ واں کا
مزاج اچھا تو ہے یادش بخیر اس آفت جاں کا

ہوا ہے جب سے شہرہ اس عدوے دین و ایماں کا
خدا حافظ نہیں ہوتا کسی مردِ مسلماں کا

تیور سُروں میں 'ا' ٹھاٹھ کی غزل ہے۔

نگہ نکلی نہ دل کی چور ، زلف عنبریں نکلی
ادھر لا ہاتھ ، مٹھی کھول ، یہ چوری یہیں نکلی

داغ کی یہ مشہور غزل 'ی' ٹھاٹھ میں ہے۔

یہاں شاید یہ التباس پیدا ہو کہ ردیف کا کوئی حرف علت ٹھاٹھ پیدا کر دیتا ہے۔ اصولاً ایسا ہونا چاہیے لیکن ضروری نہیں کہ ایسا ہو۔ بعض اوقات ردیف کا حرف علت اور ہوتا ہے اور ٹھاٹھ کا حرف علت اور ہوتا ہے۔

مثلاً غالب کی اس غزل میں :

تپش میں میری وقف کشمکش ہر تارِ بستر ہے
مرا سر رنجِ بالیں ہے ، مرا تن بارِ بستر ہے

اس کی ردیف 'ی' ہے لیکن در حقیقت یہ 'ا' ٹھاٹھ کی غزل ہے۔ چنانچہ ساری غزل میں 'ا' کو نہایت نمایاں طور پر جھلایا گیا ہے۔ مثلاً :

خوشا اقبال رنجوری عیادت کو تم آئے ہو
فروغِ شمع بالیں طالعِ بیدار بستر ہے

اسی طرح غالب کی اس غزل میں :

جب تک دہن زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی

آخری حرف علت 'ی' ہے لیکن در اصل یہ غزل 'ا' ٹھاٹھ کی ہے۔ اب شاید یہ مسئلہ بھی حل ہو گیا ہوگا کہ ہمارے تمام عروضیوں نے حرف علت کے دبنے کو نہایت مکروہ عیوب میں شمار کیا۔ اس کی وجہ ظاہر ہے؛ حرف علت کھینچا ہوا ہو تو صدائے موسیقی ہے کہ ایک اکائی کو دونا کر دیا گیا ہے، لیکن اگر دب جائے تو صدائے محض ہے، کیونکہ اس صورت میں یہ قباحت لازم آئے گی کہ حرف علت کے تموجات کم و بیش ہوتے ہیں اور ایک ہی سُر کے تموجات میں کمی بیشی ناممکن ہے۔

اضافت

پروفیسر شبلی نے اضافتوں کے سلسلے سے بحث کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ بعض اوقات اضافتیں کثرت سے بھی ہوں، ایسی کاری گری سے استعمال کی جاتی ہیں کہ مخلِ فصاحت نہیں ہوتیں، مثلاً وہ یہ شعر نقل کرتے ہیں:

امنے کہ ماند خلوتیان حجاز را
دیدی تطاول خم زلف دراز را

اصولاً ان کی بات غنائی اعتبار سے غلط نہیں ہے لیکن بالکل صحیح بھی نہیں ہے۔ جیسا کہ عرض کیا گیا ہے، بات یہ ہے کہ اضافت میں جو 'ی' کی صورت ہوتی ہے، وہ حرف علت کے موسیقی کے تموجات رکھتی ہے شاد نے بھی 'فکر بلیغ' میں اس نقطے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ شاعر اگر موسیقی کا محرم اسرار اور محتاط ہوگا تو وہ اپنی تمام اضافتوں کو یا بہ شکل کسرہ لائے گا یا بشکل یای۔ جہاں ان دونوں کا اختلاط ہوگا، وہاں گویا فن کار اس بات سے بے پروائی برتے گا کہ ایک ہی سُر کے تموجات مختلف ہوتے چلے جاتے ہیں۔ غور فرما لیجیے، حسرت نے کثرتِ اضافات کی جو مثالیں دی ہیں، ان میں بھی عیبِ اختلاط ہے کہ کہیں اضافت بشکل کسرہ ہے اور کہیں بشکل یای۔ لیکن ایک جگہ یعنی عیشی کا شعر نقل کرنے میں ان سے غلطی ہوئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کے پہلے مصرعے میں اضافتیں تمام بشکل یای لگی ہوئی ہیں اور ان کے صوتی تموجات پورے سنائی دیتے ہیں:

میں سرگرمِ بیانِ سوزشِ داغِ محبت ہوں
حذر کرتا ہے شعلہ بھی مری آتش نوائی سے

تقطیع کر کے دیکھ لیجیے، پہلے مصرعے میں اضافت ہمیشہ بشکل یای دکھائی دے گی:

دیدی تطاولِ خمِ زلفِ دراز را

کی اضافتوں کو بھی تقطیع کی کسوٹی پر کسیے۔ اختلاف نمایاں ہو جائے گا۔ اب یہاں یہ کہنے میں کوئی ہرج نہیں کہ اگر اضافتوں کی کثرت بشکل کسرہ ہو یا بصورت دیگر بشکل یای ہو تو بھی شعر کے نغمے اور آہنگ میں بہت کم فرق پڑتا ہے۔ مثلاً:

غالب:

بہ طوفاں گاہِ جوشِ اضطرابِ شامِ تنہائی
شعاعِ آفتابِ صبحِ محشر تارِ بستر ہے

برابر برابر کی نسبتِ موسیقی اضافتوں میں پائی جاتی ہے۔ اسی طرح حسرت نے عاصی سکندر پوری کے اس شعر کی اضافتوں کے یکساں تموجات پر غور نہیں کیا:

زاہد و واعظ ہو آتے سب تکلف بر طرف
خوب فرشِ بوریاے نقش موجِ بادہ ہے

(اس شعر کے پڑھنے کے مختلف طریقوں سے ہوں اضافتوں کی صورت بدلتی ہے)۔

مندرجہ ذیل اشعار میں کسرے یا یای کی کثرت پر غور کیجیے جس سے دریافت ہو گا کہ تموجات کی یک آہنگی سے اضافتوں کی کثرت کا عیب دور ہو جاتا ہے:

غالب :

نشہ ہا شاداب رنگ و سازہا مست طرب
شیشۂ مے سرو سبز جوئبار نغمہ ہے

ہم نشیں مت کہہ کہ برہم کر نہ بزم عیش دوست
واں تو میرے نالے کو بھی اعتبار نغمہ ہے

عرض ناز شوخیٔ دنداں برائے خندہ ہے
دعویٔ جمعیّت احباب جائے خندہ ہے

حسن بے پرواہ خریدار متاع جلوہ ہے
آئنہ زانوئے فکر اختراع جلوہ ہے

تا کجا اے آگہی رنگ تماشا باختن
چشم وا گردیدہ آغوش وداع جلوہ ہے

یاں سر پر شور بے خوابی سے تھا دیوار جُو
واں وہ فرق ناز محو بالش کم خواب تھا

یاں نفس کرتا تھا روشن شمع بزم بے خودی
جلوۂ گل واں بساط صحبت احباب تھا

نالۂ دل میں شب انداز اثر نایاب تھا
تھا سپند بزم وصل غیر گو بےتاب تھا

مقدم سیلاب سے ، دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

یاد کر وہ دن کہ ہر ایک حلقہ تیرے دام کا
انتظار صید میں ، اک دیدۂ بے خواب تھا

نفس موجِ محیطِ بے خودی ہے
تغافل ہائے ساقی کا گلہ کیا

دماغِ عطر پیراہن نہیں ہے
غمِ آوارگی ہائے صبا کیا

سن اے غارت گرِ جنسِ وفا سن
شکستِ قیمتِ دل کی صدا کیا

ان باتوں کو ابتدائی مقدمات کی طرح اگر ملحوظِ خاطر رکھا جائے تو ترنم اور نغمے کا فرق اور ان دونوں کی نوعیت کا کچھ اندازہ ہو سکے گا کہ دونوں بڑی کافر ماجرا صفات ہیں اور عالمِ معانی کا طلسمات ہیں۔ میں پہلے ترنم سے بحث کرنے چلا تھا۔ یہ کلمہ دراصل ہم نے انگریزی Melody کا ترجمہ کیا ہے۔ وائلڈ کلمہ Melody کی تشریح کرتے ہوئے (لغت انگریزی جاج رٹلیج ، لندن میں) لکھتا ہے : قدیم فرانسیسی کلمہ Melodie اس کا ماخذ ہے جو خود لاطینی اور یونانی Melodia پر مبنی ہے۔ لغوی معانی اس کے گنگنانا اور گانا ہیں۔ اس کے بعد پتے کی بات آتی ہے ؛ خوشگوار موسیقی کی اصوات یا سُروں کی تکرار کا نام (موسیقی کی دھن کو بھی کہتے ہیں)۔ پھر ایک دوسرے سلسلۂ معانی کی تشریح کرتے ہوئے اس نے لکھا : شیریں ، خوشگوار اصوات جو درِ گوش پہ دستک دیتی ہوں۔

ترنم کے متعلق شروع ہی سے راقم السطور کا یہ موقف تھا کہ یہ شیریں اصوات کی تکرار کا نام ہے۔ مثال کے طور پر آپ سپتک کے سات سُر یعنی سارے گاما پا دھانی بجاتے چلے جائیں تو کوئی نغمہ پیدا نہ ہو گا لیکن ترنم کا شعور ضرور ہو گا۔ شعر اور نثر میں اس صفت کا ظہور اور اس کی دریافت کچھ مشکل نہیں۔ کوئی ایک حرف علت بار بار جھولتا ہے یا کسی حرف صحیح کی تکرار ہوتی ہے ، یہی ترنم ہے۔ قاآنی اور حفیظ جالندھری سے ہم جس صوتی اثر کی توقع رکھتے ہیں ، وہ یہی ترنم ہے۔ جوش کے ہاں ترنم میں سازینے کا رنگ زیادہ ہے اور سازوں میں بھی ڈھول

ذرا زور سے بجتا ہے ۔ لیکن اس کی جلالتِ قدر میں شبہہ کرنا کفر ہے (شعری اعتبار سے) ۔ میں کہہ آیا ہوں کہ حروفِ علت ا ، و ، ی ہیں ۔ مجہول صورت میں ہوں ، یا معروف صورت میں ، باقی حروفِ غیر علت یا حروف صحیح ہیں ۔ میں مثالیں دے کر بتاتا ہوں کہ جن اشعار میں صرف ایک یا دو حرفوں کی تکرار ہوتی ہے ، وہاں ایک سادہ صوتی اثر پیدا ہوتا ہے جسے ترنم کہتے ہیں ۔ اگرچہ کومل اور تیور سُروں کی کثرت سے تاثرات کی شدت میں فرق پڑتا رہتا ہے ، لیکن شیریں اصوات کی سادگی یا ترنم کی نمود برقرار رہتی ہے اور دوسری جمالیاتی صفت نغمے سے بالکل علیحدہ رہتی ہے ۔ ترنم کی مثالیں دیکھیے ۔

مظہر جان جاناں کی اس غزل میں 'ت' اور 'ر' کی تکرار نے ترنم کا رنگ پیدا کیا ہے :

ہم نے کی ہے توبہ اور دھومیں مچاتی ہے بہار
ہائے بس چلتا نہیں کیا مفت جاتی ہے بہار

حفیظ جونپوری کی اس غزل میں نغمے کا رنگ بھی ہے لیکن 'ن' اور 'م' کی تکرار اور 'ہے' کی ردیف ، جس میں یائے مجہول موجود ہے ، اسے درحقیقت ایک ترنم کا کارنامہ بنا دیتی ہے :

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے
ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے

نہیں مرتے ہیں تو ایذا نہیں جھیلی جاتی
اور مرتے ہیں تو پیماں شکنی ہوتی ہے

دن کو اک نور برستا ہے مری تربت پر
رات کو چادر مہتاب تنی ہوتی ہے

لٹ گیا وہ ترے کوچے میں رکھا جس نے قدم
اس طرح کی بھی کہیں راہزنی ہوتی ہے ؟

ہجر میں زہر ہے ساغر کا لگانا منہ سے
مے کی جو بوند ہے ہیرے کی کنی ہوتی ہے

مے کشوں کو نہ کبھی فکرِ کم و بیش ہوئی
ایسے لوگوں کی طبیعت بھی غنی ہوتی ہے

ہوک اٹھتی ہے اگر ضبطِ فغاں کرتا ہوں
سانس رکتی ہے تو برچھی کی انی ہوتی ہے

پی لو دو گھونٹ کہ ساقی کی رہے بات حفیظ
صاف انکار میں خاطر شکنی ہوتی ہے

حفیظ جالندھری کی اس غزل میں ردیف کی تکرار سے قطع نظر 'الف' کی تکرار کا کھیل دیکھیے :

اے دوست ! مٹ گیا ہوں ، فنا ہو گیا ہوں میں
اس دردِ دوستی کی دوا ہو گیا ہوں میں

قائم کیا ہے میں نے عدم کے وجود کو
دنیا سمجھ رہی ہے فنا ہو گیا ہوں میں

ہمت بلند تھی مگر افتاد دیکھنا
چپ چاپ آج محو دعا ہو گیا ہوں میں

ہنسنے کا اعتبار نہ رونے کا اعتبار
کیا زندگی ہے جس پہ فدا ہو گیا ہوں میں

نا آشنا ہیں رتبۂ دیوانگی سے دوست
کم بخت جانتے نہیں کیا ہو گیا ہوں میں

اسی طرح یاس یگانہ کی یہ غزلیں دیکھیے جن میں الف کی تکرار بڑی معنی خیز ہے :

مجھے دل کی خطا پر یاس شرمانا نہیں آتا
پرایا جرم اپنے نام لکھوانا نہیں آتا

دوسری غزل میں ترنم اور نغمے کا رنگ ملا ہوا ہے:

کس کی آواز کان میں آئی
دور کی بات دھیان میں آئی

۲ - نغمہ

یہ صفت پیچیدہ ہے ، اس لیے میں اس کے لیے علامتوں کا ایک نظام تجویز کرتا ہوں:

حرف صحیح	خط کے اوپر	——
واؤ معروف	،، ،،	O
واؤ مجہول	،، ،،	⌒
یائے معروف	خط کے نیچے	I
یائے مجہول	،، ،،	i (یعنی معروف سے چھوٹی)
الف کشیدہ	خط کے اوپر	‖
ہمزہ	یائے مجہول کی مانند	j

نغمے میں صوت کا نظام اور آہنگ اور لے کاری کی صورت ترنم سے اسی طرح مختلف ہوتی ہے جس طرح محض سرگم بجانے سے کوئی راگ مختلف ہوتا ہے ۔ ترنم ، سرگم کی شیریں اصوات کی تکرار کی طرح تھا ۔ نغمہ ایک پیچیدہ عمل ہے ۔ جس طرح راگ میں مختلف سُر اصول کے مطابق لگتے ہیں ، نغمے میں بھی شاعر حروف صحیح اور حروف علت کی تال میل سے ، ان کے تضاد اور ان کے ارتباط سے راگ کی سی پیچیدہ کیفیت پیدا کرتا ہے ۔ یہاں یعنی نغمے میں صرف لفظ و معنی کی مطابقت کامل ہی نہیں موجود ہوتی بلکہ حروف علت اور صحیح کا ایسا استادانہ اور موسیقانہ استعمال ہوتا ہے کہ صرف صوتی تقطیع بتا سکتی ہے کہ نغمے میں یہ امتزاج کیسی متنوع اور دقیق صورت اختیار کرتا ہے ۔

چراغ حسن حسرت کی مشہور غزل :

آؤ حسن یار کی باتیں کریں
زلف کی ، رخسار کی باتیں کریں

کی صوتی تقطیع کرنے سے پہلے غزل کے مندرجات پر غور کیجیے گا تو معلوم ہوگا کہ حروف علت کی کم و بیش تمام شکلیں وجود میں آئی ہیں جن سے تضاد کا رنگ نکلتا ہے ۔ حروف صحیح کی تکرار بھی موجود ہے جو ترنم کی طرف راجع ہے ۔ یہ غزل صوتی اعتبار سے ایک کارنامہ ہے اور کم غزلیں اس شعوری کوشش سے کہی گئی ہیں کہ راگ کا رنگ پیدا کریں (ٹھمری کا بھی نہیں کہ اس میں گمبھیرتا نہیں ہوتا) ۔ اب میں نے جو نظام تجویز کیا ہے ، اس کے اعتبار سے اس کی صوتی تقطیع دیکھیے :

آؤ ، حسن یار کی باتیں کریں

زلف کی رخسار کی باتیں کریں

زلف عنبر بار کے قصے سنائیں

طرۂ طرار کی باتیں کریں

پھول برسائیں بساطِ عیش پر

— || | — ⌒

I I I I

روز وصل یار کی باتیں کریں

اس صوتی تقطیع میں امتزاجِ حرفِ صحیح و علت دیکھ لیجیے ۔ ساری غزل اسی صنعت گری کا نمونہ ہے ۔ اب نغمے کی مختلف مثالوں پر غور کیجیے ۔ صوتی تقطیع کے بغیر ہی آپ کو اس آہنگ کا شعور ہوگا جو لفظوں کے امتزاج میں جوہر تابدار بن کر چمکتا ہے ۔

مومن :

ہم نکالیں گے سن اے موجِ ہوا بل تیرا
اس کی زلفوں کے اگر بال پریشاں ہوں گے

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیماں کہ بس
ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے

تاب نظارہ نہیں ، آئینہ کیا دیکھنے دوں
اور بن جائیں گے تصویر جو حیراں ہوں گے

عمر ساری تو کٹی عشقِ بتاں میں مومن
آخری وقت میں کیا خاک مسلماں ہوں گے

نظیر اکبر آبادی :

تاب اس کے دیکھنے کی نہ لائے ، چلے گئے
کیا کیا بڑے جوان تھے آئے ، چلے گئے

دارا رہا ، نہ جم ، نہ سکندر سا بادشاہ
تختِ زمیں پہ سینکڑوں آئے ، چلے گئے

آدم رہا نہ کوئی پیمبر رہا یہاں
وہ بھی اسی زمیں میں سمائے چلے گئے

غالب :

یاد تھیں ہم کو بھی رنگارنگ بزم‌آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہوگئیں

قید میں یعقوب نے گو لی نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہوگئیں

جانفزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہوگئیں

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

احمد فراز :

اب کے ہم بچھڑے تو شاید کبھی خوابوں میں ملیں
جس طرح سوکھے ہوئے پھول کتابوں میں ملیں

غمِ دنیا بھی غمِ یار میں شامل کر لو
نشہ بڑھتا ہے شرابیں جو شرابوں میں ملیں

نثر میں بھی آہنگ اور ترنم کی صورت ملتی ہے ، اگرچہ نغمہ اس صنف ادب میں نہیں نکھرتا ۔ ملک الشعرا بہار نے سعدی شیرازی کی کتاب ''گلستان'' میں آہنگ اور نغمے کا رنگ اجاگر کر کے دکھایا ہے ۔ اُردو میں شبلی کے ہاں ، غالب کے ہاں ، میر امن کے ہاں یہ صورتیں پائی جاتی ہیں ۔ لیکن جو شخص شعوری طور پر کلمات کی جوہری تابناکی کو آہنگ اور نغمے کے مقامِ بلند تک پہنچاتا ہے ، وہ مولانا محمد حسین آزاد ہے جس کی نثر ، نظم کو شرمندہ کرتی ہے ۔ ابوالفضل کے مرنے کے متعلق 'دربار اکبری' میں لکھتا ہے : ''اکبر اسے اولاد سے زیادہ عزیز رکھتا تھا اس لیے وکیل سر جھکائے، رومال سے ہاتھ باندھے آہستہ آہستہ ڈرتا ہوا تخت کے گوشے کی طرف آیا ۔ اکبر دیکھ کر متحیر ہوا اور کہا 'خیر باشد'

اور جب اس نے بیان کیا تو اس قدر غم ناک اور بے قرار ہوا کہ کسی بیٹے کے لیے یہ حال نہ ہوا تھا ۔ کئی دن تک دربار نہ گیا اور کسی امیر سے بات نہ کی ۔ افسوس کرتا تھا اور روتا تھا ۔ باربار چھاتی پر ہاتھ مارتا تھا اور کہتا تھا ''ہائے شیخو جی! بادشاہت لینی تھی تو مجھے مارنا تھا ، شیخ کو کیا مارنا تھا ۔'' اس کا بے سر لاشہ آیا تو یہ شعر پڑھا :

شیخ ما از شوق بے حد چوں سوئے ما آمدہ
ز اشتیاق پائے بوسی بے سر و پا آمدہ

باون برس چند مہینے کا سن ، مرنے کے دن نہ تھے ، مگر موت نہ دن دیکھتی ہے ، نہ رات ۔ جب آ جائے وہی اس کا وقت ہے . . . جہاں گرا وہاں ہی خاک کا پیوند ہوا ۔ اس کے دل کی روشنی اور نیک نیتی کی برکت ہے کہ آج تک انتری کے لوگ ہر جمعرات کو وہاں ہزاروں چراغ جلاتے اور چڑھاوے چڑھاتے ہیں :

جگنو اُڑ اُڑ کے چلے جاتے ہیں صحرا کی طرف
گورِ مجنوں پہ کہیں آج چراغاں ہوگا

ہاتھ چومیں کے مرے گبر و مسلماں دونوں
ایک میں دستِ صنم ، ایک میں قرآں ہوگا''[1]

☆ ☆ ☆

---

۱ ۔ دربار اکبری ، حالات ابوالفضل ۔

بنیادی مآخذ

1. Pater.
2. Murray.
3. F. L. Lueas.
4. Ancient and Greek Criticism and Determination of Style—Highet.
5. Shipley History of World Origins.
6. Coleridge, (critical notes)
7. Wordsworth, (critical notes)
8. Shelley (critical notes)
9. Eliot (critical notes)
10. French English Dictionary
11. do Wyld (English)
12. Chambers Twentith Century Dictionary.
13. Haim—English Poems and their Works
14. محمد معین—برہان قاطع
15. فرہنگ اندراج
16. شمس قیس رازی — المعجم
17. کتاب العمدہ
18. ہادی حسین — شاعری اور تخیل
19. ,, ,, —مغربی شعریات
20. عبدالرحمٰن—مرآۃ الشعر

21. حسرت موہانی — نکات سخن
22. نظم طباطبائی — شرح غالب
23. شبلی — شعرالعجم
24. امتیاز علی تاج — انارکلی
25. احمد شاہ بخاری — مضامین پطرس
26. رشید — ہم نفسان رفتہ
27. (نیا ایڈیشن) رشید — مضامین رشید
28. Principles of Art— Collingwood
29. Alexander : Beauty & Other Literature Value.
30. فنون ، جدید غزل نمبر
31. نقوش ، غزل نمبر
32. نقوش ، لاہور نمبر
33. Latif—History of the Punjab and Lahore
34. Dictionary of Philosophy—Durant
35. Dictionary of Psychology—Penguin
36. Works of Santayana
37. کلیات میر
38. کلیات مصحفی
39. دیوان صبا
40. دیوان قائم
41. ابوالکلام آزاد — تذکرہ
42. ابوالکلام آزاد — غبار خاطر
43. محمد حسین آزاد — دربار اکبری
44. محمد حسین آزاد — قصص ہند
45. روحی — دبیر عجم
46. حدایق البلاغت
47. نجم الغنی — بحرالفصاحت

48. Modern Prose Style—Dobree

49. On the Subline —Longinus

50. Study in Prosewriting—Lee Cogan

51. Structure & Style—Harrie Sheridan

52. Prose Writing—Mattheu Arnold

53. (کلیات) دیوان غالب

54. An Experiment in Creation—C.S. Lewis

55. The Elements of English—William Branford

56. Meaning of Art—Read

57. دیوان انشا

58. کلیات نظیر اکبر آبادی

59. عابد علی—تنقیدی مضامین

60. عابد علی—شعر اقبال

61. عابد علی—تلمیحات اقبال

62. عابد علی—اصول انتقاد ادبیات

63. عابد علی—انتقاد

64. سجاد مرزا بیگ—تسہیل البلاغت

65. خلیفہ عبدالحکیم—فکر اقبال

66. تصانیف اقبال

67. مرقع چغتائی

68. یوسف حسین—روح اقبال

69. خورشید الاسلام—غالب

70. مرتضیٰ حسین فاضل—غالب—عود ہندی

71. اردوے معلّیٰ

72. غلام رسول مہر—مکاتیب غالب

73. غلام رسول مہر—غالب

74. خلیفہ عبدالحکیم — افکار غالب

☆ ☆ ☆

غلط نامہ

صفحہ	سطر	غلط	صحیح
۱۷	۱۹	فروغِ طبعِ	فروغِ طبع
۲۷	۱۹	Clearity	Clarity
۶۷	۳	مصنف	متصف
۸۳	۱۹	اصطلاہی	اصطلاحی
۸۴	۲۵	ناموئس	نامانوس
۹۶	۷	کنارے سے	کنارے پہ
۹۷	۵	سریر	صریر
۱۱۰	۱	سخن	سمن
۱۱۸	۱	دل ہم نے گر	ہم دل اگر
۱۲۳	۳	انٹرس	انٹرنس
۱۳۱	۳	نہ آبلہ	ز آبلہ
۱۳۱	۴	نہیم	نہم
۱۳۱	۸	مرے	مرا
۱۳۱	۸	نہ پس	بہ پس
۱۳۴	۱۲	ہے	ہیں
۲۰۳	۲	Murray	Murry
۲۳۵	۵	Mattheu	Matthew